



BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Schriftenreihe des Germanistischen Instituts der Loránd-Eötvös-Universität

Die Lebenden und die Toten *Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*

Herausgegeben von Markus Knöfler, Peter Plener und Péter Zalán

35

Budapest 2000

Die Lebenden und die Toten

Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur

Die Lebenden und die Toten

Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von Kurt Hiller

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

62kh

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK 35

Die Lebenden und die Toten

Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur

*Herausgegeben von Markus Knöfler, Peter Plener
und Péter Zalán*

Budapest, 2000

MTAK



00087 49600 0

024661

Markus Knöfler, Peter Plener, Péter Zalán [red.]: Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur.(=Budapester Beiträge zur Germanistik 35). ELTE Germanistisches Institut, Budapest 2000.

ISSN 0138.905X

ISBN 963-463-405-2

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Budapester Beiträge zur Germanistik
Herausgegeben vom Insitutsrat
Direktor: Prof. Dr. Karl Manherz
Druck: Osiris Kiadó

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvtár G.188/20 00 82

Inhalt

Vorbemerkung	7
Klaus Zeyringer Wegmarken auf Möglichkeitspfaden. Österreichische Literatur der achtziger und neunziger Jahre	9
Bernhard Fetz Die melancholische Generation. Über Debütromane von Bettina Galvagni, Richard Obermayr und Kathrin Röggla	25
Daniela Strigl Winterglück und –unglück. Zur Alterslyrik Friederike Mayröckers, Ernst Jandls, Gerald Bisingers und Michael Guttenbrunners	41
Alexandra Millner Versteinerungen. Geschichte im österreichischen Roman 1995	57
Attila Bombitz Die Welt als Meta-Morphisation. Zum Werk von Christoph Ransmayr	73
Lajos Adamik »Dieser Strick, dieses Seil, diese Schnur«. Mit Ransmayr in Straelen	95
Márta Horváth Umkehrung und Retardation als Erzähltechniken in Robert Menasses Roman »Selige Zeiten, brüchige Welt«	105

Edit Király »Bergwandern im Kopf«. Die Metaphern des Schreibens bei Werner Kofler	111
Klaus Amann Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler	121
Thomas Eder Fabelhafte Paare — paarige Fabeln? Franz Josef Czernin: »Anna und Franz« — Franzobel: »Böselkraut & Ferdinand«	135
Karl Wagner Handkes spanische Ansichten: »In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus«	147
Konstanze Fliedl Keine Lust. Zur Prosa der Verhältnisse an Beispielen von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz	159
Juliane Vogel Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks »Ein Sportstück«	171
Clemens Ruthner Dämon des Geschlechts. VampirInnen in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur	183
Dániel Lányi Kleistsche Konstellationen in Josef Winklers »Friedhof der bitteren Orangen«	205
Peter Plener Der Tor und der Knochenmann. Die Kriminalromane von Wolf Haas	211
Robert Pichl Raisonniersversuch über Josef Haslingers »Prosa-Lehrstück«.	229
Edit Kovács Holz oder Urteil fällen. Zu einem Roman von Thomas Bernhard	239
Ralf Georg Bogner Drei Distanzierungen. Die Nachrufe von H.C. Artmann, Elfriede Jelinek und Gerhard Roth auf Thomas Bernhard	251

Vorbemerkung

Mit diesem Band der *Budapester Beiträge zur Germanistik* können die Ergebnisse eines Symposions vorgelegt werden, das von 23.-25. November 1998 am Germanistischen Institut der ELTE Budapest stattfand.

Diese zeitliche Zäsur gilt auch weitgehend für die einzelnen Beiträge, deren Abfassung 1998/99 anzusetzen ist, sodaß Formulierungen wie »jüngst«, »letzte« etc. zu relativieren sind.

Die Herausgeber bedanken sich in erster Linie bei den fördernden Institutionen:

Oktatásügyi Minisztérium, ELTE Budapest, Österreichisches Ost- und Südosteuropainstitut (Außenstelle Budapest), Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr, Aktion Österreich-Ungarn.

Der Dank gilt weiters Frau Dr. Márta Nagy und Prof. Dr. Karl Wagner (die mit der Inangriffnahme eines Projekts die Veranstaltung erst inhaltlich möglich machten) sowie Mag. Edit Baranyai (ohne deren Hilfe es nicht nur kein Programm gegeben hätte).

Budapest, Juli 2000

Wegmarken auf Möglichkeitspfaden. Österreichische Literatur der achtziger und neunziger Jahre

1

Wenn es – wie ich meine – in der Literaturwissenschaft darum geht, Evolutionen und Strukturen literarischer Systeme in einer Differentialdiagnose zu erfassen, dann ist »Österreichische Literatur« gewiß ein Forschungs-Konzept von erheblichem Erkenntnisinteresse. Dabei verstehe ich sie nicht im Sinne des 19. Jahrhunderts als »Nationalliteratur« – eine in ihren Implikationen problematische Vorstellung, die unweigerlich emotional und strategisch-ideologisch eingesetzt wird. Ich sehe das Konzept »Österreichische Literatur« vielmehr als Analyse-Rahmen von Text-Kontext-Bezügen, als literarhistorisches Feld; und dies gilt es kulturwissenschaftlich, sozialgeschichtlich, kunstsoziologisch und nicht zuletzt textkritisch zu untersuchen.

Das Attribut »österreichisch« bedeutet keine falsche Provinzialisierung inmitten einer vorgeblichen Globalisierung der Literatur; es bedeutet: Kulturregion, Staat, kulturelle Codes als Sozialisations-Stempel, Texte in gesellschaftlichen Zusammenhängen, in regionalen bis internationalen Interdependenzen.

Österreichische Literatur führt naturgemäß weit über das Land hinaus; sie ist aber auch vielfältig an ein – in einem historischen Wandel stehendes – Österreich gebunden, das ihr als ein Epizentrum fungiert. Gewiß liegt nicht »das Österreichische« (eine mythische Ideologisierung) als literarisches Springteufelchen andauernd auf der poetischen Lauer. Und gewiß verlangen die Werke eine Lektüre, die sich ihnen auf dem künstlerischen Terrain nähert – es ist aber unübersehbar, daß ihnen die Kontexte vielfältig eingeschrieben sind.¹

¹ Zum Konzept »Österreichische Literatur« ausführlich: Klaus Zeyringer: Österreichische Literatur 1945 – 1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon 1999. Zur Frage einer Literaturgeschichte Österreichs vgl. Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien. Hrsg. v. W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner, K. Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1995 (= Philologische Studien und Quellen 132).

Nach 1945 wollten die Instanzen der 2. Republik österreichische Kultur im Dienste der Ausbildung eines nationalen Selbst-Bewußtseins und auch des Tourismus sehen. Die gesäuberten Kulissen der alten Austrofaschisten und der neuen Verdränger schob man als Fassaden für ein neues Kollektiv vor. Gegen dieses nun austriakisch akzentuierte Ich opponierte Ilse Aichinger 1946 in ihrem »Aufruf zum Mißtrauen«. Die konservative Österreich-Ideologie wurde in den fünfziger Jahren u.a. von Ingeborg Bachmann, Erich Fried, der Wiener Gruppe, dann von Hans Lebert, Thomas Bernhard, Albert Drach aufgerissen (was freilich zunächst eher im Ausland wahrgenommen wurde). Während Hans Weigel Anfang der sechziger Jahre umstandslos eine vaterländische Auferstehung in Dichters Wort verkündete, ging es etwa Gerhard Fritsch darum, die Kostümierungen zu lüften. In den »Letzten Tagen der Menschheit« hatte Karl Kraus knapp nach dem 1. Weltkrieg den durch die Phrasen heraufbeschworenen Untergang nachgezeichnet – in Fritschs Roman »Fasching« (1967) tauchen sie in alter Virulenz wieder auf und bilden noch immer das tautologische Netz, in dem die totalitären Strukturen des Gemeinwesens sitzen.

Das nationale Selbstverständnis des »Wir sind wir«, das in den siebziger Jahren für einen sehr großen Teil der österreichischen Bevölkerung nunmehr positiv besetzt war, sah sich zunehmend von Autorinnen und Autoren gekontert: Die Gegenpositionen fanden sich in der Metapher konzentriert. Während in offiziellen und medialen Darstellungen das Land als »Insel der Seligen« firmierte, griff die literarische Imagologie zu Negativen, sodaß in den achtziger Jahren als Obertitel »Kein schöner Land« – auch ein Dramentitel von Felix Mitterer – galt. Die poetischen Bilder ließen erkennen, daß eine vorgeblich gesicherte Identität auf schwankendem Grund steht und in allgemeiner Doppelbödigkeit aufgehen mochte.

Jene Strukturen der 2. Republik, die einen raschen »Wiederaufbau« ermöglichten und lange Zeit für eine innere Stabilität sorgen sollten, waren von der großen Koalition der christlich-konservativen Österreichischen Volkspartei (ÖVP) und der sozialdemokratischen SPÖ bald nach 1945 geschaffen worden: eine weitgehend (neo-) korporatistische Organisation gesellschaftlicher Interessensgruppen, eine spezifische Ausprägung der Sozialpartnerschaft, eine starke verstaatlichte Industrie; zudem wurde die Gesellschaft auf der Basis von Proporz und Parteibuch organisiert.² Mit dem Staatsvertrag und

² Vgl. Gerhard Botz, Albert Müller: Differenz und Identität. Zur Konstruktion der Zweiten Republik. In: 1945 – Entwicklungslinien der Zweiten Republik – 1995 (Wien) 1995 (= Sonderbd. d. Informationen zur Politischen Bildung), S. 7-20, hier S. 10; vgl. ausführlich: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft – Politik – Kultur. Hrsg. v. R. Sieder, H. Steinert, E. Talos. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995.

dem Neutralitätsgesetz war 1955 die erste Phase der Restauration abgeschlossen. Die relativ konfliktlose Lage, die durch eine Hochkonjunktur und den vor allem von der SPÖ getragenen Ausbau des Sozialstaates gestützt wurde, hielt über das Zerschlagen der großen Koalition und die ÖVP-Alleinregierung (1966-1970) bis in die ersten Jahre der SPÖ-Alleinregierung unter Bruno Kreisky (1970-1983) an: Mit Kreisky war zudem eine Verständigung zwischen der SPÖ und der katholischen Kirche, der in dieser Zeit über 85% der Bevölkerung angehörten, möglich geworden.

Ab Ende der siebziger Jahre mehrten sich die kritischen Stimmen, die in der Öffentlichkeit zunehmend eine »Republik der Skandale« und die falschen Fassaden eines von politischen Eliten beherrschten sozialkonservativen Grundkonsenses anprangerten. Vor allem eine dieser Affären, nämlich die Auseinandersetzung um einen Kraftwerksbau in der Hainburger Donau-Au, stärkte die Ökologie-Bewegung: Seit 1986 sind die Grünen im Nationalrat vertreten.

1986 ist ein »Wendejahr«, das eine Neuformierung der politischen Landschaft einleitete: Der ÖVP-Kandidat Kurt Waldheim wurde im Juni in einer »Wir-sind-wir«-Stimmung zum Bundespräsidenten gewählt, nachdem es im massiv polarisierten Wahlkampf in erster Linie um Waldheims Verdrängungs-Erklärung gegangen war, er habe als deutscher Soldat nur seine »Pflicht« getan. Es folgte das Ende der SPÖ-FPÖ-Koalition, die SPÖ-ÖVP-Regierung unter Vranitzky; der Beginn des Aufstiegs der sich nicht mehr liberal gebenden Freiheitlichen (FPÖ) unter Jörg Haider zur mittleren Partei, der in einem extrem rechtsnationalen Kurs eine »bodenständige Kultur« fordert; schließlich auch das Ausscheiden des »weltoffenen« Wiener Kardinals König aus dem Amt, die Ernennungen sehr konservativer Bischöfe.

Als Anfang der neunziger Jahre über den Beitritt zur Europäischen Union, den Neutralitätsstatus, das Anknüpfen an frühere Osteuropa-Orientierungen diskutiert wurde und im Zuge der europäischen und weltpolitischen Umgestaltungen immer mehr politische und wirtschaftliche »Asylanten« in Österreich Zuflucht suchten, verstärkte nicht zuletzt die FPÖ ausländerfeindliche und antisemitische Ressentiments. Eine zunehmende Kultur der Hybridität steht seither in einem öffentlichen Wechselbad der Polarisierung – wie dies zum Beispiel das Oberthema des 1998 erschienenen Romanes »Die Schrift des Freundes« von Barbara Frischmuth ist.

In Österreich, wo Bedeutung an Subventionen geknüpft ist, erschien den Kulturfunktionären Kunst nicht nur als staatlich nützbares symbolisches Kapital, sondern auch als Wirtschaftsfaktor. Diese Argumentationsschiene aber führte in den letzten Jahren, in denen eine Budgetkonsolidierung via »Sparpaket« vorgeschrieben wurde, mehrfach zu einer simplen Kosten-Nutzen-Rechnung, in der – zumal unliebsame – Kunst sich negativ bilanziert fand.

Viele österreichische Autoren und Autorinnen sehen ihre Position und die ihrer Literatur im »Widerstand«, in der »Realisierung von Freiheit«. Dies je-

doch kann bei den herrschenden Verhältnissen im Verhältnis zu den Herrschenden nicht so einfach realisiert werden – es sei, meinen manche, heute in Österreich der Künstler fast nur noch in der Personalunion als Staatsfeind und Staatskünstler zu haben. Dem »gnadenlos Guten« jedoch halten Antonio Fian und auch Karl-Markus Gauß dessen Posen entgegen: Widerstand gerate in einem Betrieb der intellektuellen Staatsschattengewächse zum »Untergangskitsch«.

3

Mit Franz Innerhofer, Josef Winkler u.a. war in den siebziger Jahren ein literarisches »Ich«-Sagen gegen die Väter und die patriarchalische Gesellschaft lauter geworden. In den achtziger Jahren verstärkte es sich zu einer breiten und vielfältigen Besichtigung Österreichs, etwa in den auch teilweise mikroskopischen Betrachtungen der siebenbändigen Werkreihe »Die Archive des Schweigens« von Gerhard Roth (1980-1991). Nachdem der nationale Persilschein als Kurt Waldheim zum Staatsoberhaupt gewählt worden war und erstmals eine breitere Debatte über die republiktragende »Opfer-Theorie« ausgetragen wurde, trat das Thema der totalitären Vergangenheit verstärkt auch in den literarischen Vordergrund. Erich Hackl z.B. dokumentiert in der Erzählung »Abschied von Sidonie« (1989) – auch im Kontext der Unterdrückung der sozialistischen Arbeiter im Austrofaschismus – das kurze Leben eines Zigeunermädchens und den Weg ins KZ.

Dabei wurden die Schleusen der Erinnerung auffallend oft von Frauen geöffnet, von Autorinnen und von weiblichen Figuren in den Texten. In Elisabeth Reicharts Roman »Februarschatten« (1984) versuchen die Wörter der Tochter die Sprache des Verdrängens aufzubrechen: In stockendem Duktus ersteht die »Mühlviertler Hasenjagd« – im Februar 1944 waren fast 500 Häftlinge aus dem KZ Mauthausen geflohen, fast alle wurden unter tätiger Mithilfe der Mühlviertler Bevölkerung ermordet. Und in »Komm über den See« (1988) konfrontiert Reichart die Vergangenheit des Widerstandes von Frauen, die Denunziation durch eine Frau mit der unbewältigten Gegenwart. Leitmotivisch heißt es: »Vor jeder Erinnerung das Wissen: Alle Sätze in dieses Gestern können nur Brücken zu Inseln sein.«³

Diese Literatur ging auch auf die Rolle der Mütter als Vermittlerinnen der Normen-Macht ein. Dabei ist weibliche Identität im weiblichen Schreiben nicht von vornherein gegeben, sondern muß erst – wie bei Bachmann, bei Christa Wolf – durch Erinnerungs-Arbeit gefunden werden. So wechselt Wal-

³ Elisabeth Reichart: Komm über den See. Erzählung. Frankfurt/M.: Fischer 1988 (= Collection S. Fischer 57), S. 7

traud Anna Mitgutsch in dem Roman »Die Züchtigung« (1985) die Perspektiven, stellt sie die Sicht der prügelnden Mutter gegen die Sicht der Tochter: »Jeden Winter war das Kind krank. Im November bekam es Bronchitis [...]. Als ich mit fünf Jahren durchleuchtet wurde [...]«. ⁴ Gegen die Erziehungs-Sätze, die Auf-Sicht der Mutter muß die Tochter zum eigenen Erlebnis-Bericht (»Als ich«) gelangen. Die Ich-Erzählerin reflektiert ihre Beziehung zu ihrer Tochter und beginnt so, sich erinnernd, die Geschichte ihrer Kindheit voller körperlicher und seelischer Qualen zu schildern.

Auch in Elfriede Jelineks Prosa treffen Töchter bei ihrer Identitätssuche auf die Macht der Mütter. Im Roman »Die Klavierspielerin« (1983) wird Erika Kohut zu einer Karriere gedrillt; die Instanz ist allgegenwärtig, ist »Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person«. Sie hat die Norm-Phrasen auf ihrer Seite gepachtet – zu ihrer fast vierzigjährigen Tochter sagt sie: »Du glaubst wohl, ich erfahre nicht, wo du gewesen bist, Erika. Ein Kind steht seiner Mutter unaufgefordert Antwort«. ⁵ Nach dem Eigennamen setzt direkt die Neutralisierung an (»Erika. Ein Kind«).

Die sexuelle Aggression ist auch jene der männlichen Sprache, die Jelinek in »Lust« (1989) aufreißt. Eine ähnliche Satire auf den Männlichkeitswahn ist der Roman »Kerner« (1987) von Elfriede Czurda, in dem der sexuelle Mißbrauch einer Tochter durch ihren Vater erzählt wird, der bei einem Abenteuerurlaub in den Bergen alles verdrängen will. Eine Lust des Entdeckens und Eroberns steht hier als Topos männlicher Wünsche sowie für alle tabuisierten Gewalten, und das Tabu ist eben ein rigides Sprechverbot. Das Sagen aber macht sichtbar, auf welch tönernen Füßen dieser Konsens steht. Der Roman wendet den Sprachmüll gegen die Tatsachen, die er bezeichnet, und verdaut ihn als Material für die Realisierung von Kunst. Das literarische Programm gründet auf einer »Liaison dangereuse« der Sprachebenen, einem Gleiten zwischen den Etagen der Sprache und des Bewußtseins. Auf der gleichen Technik beruht auch Jelineks fulminanter Prosaband »Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr« (1985), der die Heimat-Kulisse und die Fassaden des Verdrängens wendet.

Ein weiblicher Widerstands-Roman gegen die österreichischen Realitäten des Vergessens war, zu Unrecht weniger beachtet, schon 1980 erschienen: »Der weibliche Name des Widerstands« von Marie-Thérèse Kerschbaumer webt ein vielmaschiges Reflexions-Netz. In den sieben Berichten über Frauen, die von den Nazis ermordet wurden, hält Kerschbaumer Distanz zu den zahlreichen Aufarbeitungen, indem sie das historische Thema in den Prozeß des

⁴ Waltraud Anna Mitgutsch: Die Züchtigung. Roman. München: dtv 1987 (= dtv 10798), S. 89 [Erstausgabe Düsseldorf: Claassen 1985]

⁵ Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. Roman. Reinbek: Rowohlt 1983 (zit. n. Donauland-Lizenzausgabe), S. 7

Erzählens stellt, in den auch die Lebenssituation der schreibenden Frau ein-
geht. So liegt der Text ständig auf mindestens zwei Ebenen, Vergangenheit
und Gegenwart, auf; so entsteht eine umfassende Geschichte der Opfer, der
Unterdrückten.

4

Die zwei bekanntesten österreichischen Schriftsteller der letzten Jahrzehnte
veröffentlichten 1986 einen im jeweiligen Werk gewiß hervorragenden Ro-
man.

Der Ich-Erzähler von Peter Handkes »Die Wiederholung« sucht Zuflucht im
Mythos einer Gegen-Welt. Er wiederholt schreibend eine Reise, die ihn 25
Jahre zuvor nach Slowenien geführt, als er den verschollenen Bruder suchte.
Während andere von der Destruktion der Natur durch den Menschen, und
umgekehrt, berichten, erzählt Handke von der schier paradiesischen Gebor-
genheit des Mustergartens, den der Verschwundene angelegt hatte. Der Su-
cher schaut ihn nur mehr im Traum, da dies Bild der Harmonie von Mensch
und Natur seit der Abwesenheit des Schöpfers verwahrlost. In der Wie-
der-Holung liegt das Heil; das Ich und die Welt können in einem neuen Ver-
ständnis von Schrift und Sprache auch neu erstehen. So mündet der Roman in
eine Beschwörung der Erzählung als Hoffnung der Menschheit: »Erzählung,
nichts Weltlicheres als du, nichts Gerechteres, mein Allerheiligstes«⁶ – eine
elegische Rekonstruktion der Welt erscheint im poetischen Blick möglich.

Bei Thomas Bernhard zerfällt sie – um in großer literarischer Komposition
in ihren Wider-Sprüchen anders zu erstehen. »Auslöschung. Ein Zerfall« be-
ruht auf einer Poesie der Kollision aus der Perspektive des Franz-Josef Murau
und dessen »Herkunfts-Komplexes«. Er hat das heimatliche Schloß Wolfsegg
verlassen, um fernab der verhaßten Familien-Umgebung in Rom zu leben.
Hier erhält er die Nachricht vom tödlichen Unfall seiner Eltern und seines Bru-
ders, nimmt in Wolfsegg am Begräbnis teil und verschenkt schließlich den Be-
sitz an die Isrealitische Kultusgemeinde. Dies ist die äußere Handlung eines
langen inneren Monologes, der im ersten und im letzten Satz von der
Er-Erzähler-Klammer als der Bericht »Auslöschung« bezeichnet ist, den Murau
nach seiner Rückkehr aus Wolfsegg geschrieben hat, bevor er in Rom stirbt.
Die Intention des Murau-Textes ist es, »alles auszulöschen, das ich unter Wolf-
segg verstehe«⁷. Gerade dadurch aber werden Wolfsegg und die römische
Gegen-Welt nachvollziehbar, erstehen in komplexer Spiegelung Bilder einer

⁶ Peter Handke: Die Wiederholung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 333

⁷ Thomas Bernhard: Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 (= st 1563),
S. 199 [Erstausgabe Suhrkamp 1986]

Totalität, die auch Gegen-Sätze eingebaut hat. Ein bipolares Gedankensystem spielt den Kontrast germanisch – romanisch und die Trennung Kopf – Körper in den Vordergrund; es stößt immer wieder mit anderen, ebenso absolut vorgebrachten, zusammen. In zwei kurzen zentralen Sätzen erscheint die Konstruktion der Dekonstruktion konzentriert: »Denken heißt scheitern, dachte ich. Handeln heißt scheitern.«⁸ Die Welten-Bilder, die auf diversen Ebenen des Bezugs-Systems in der Rollenprosa immer wieder verknüpft, langsam verändert und aufgelöst werden, können Anschauungen und Vorstellungen umspringen lassen – ein Gedanke, der wiederum selbst in diesem System, das auch Paradoxes einschließt, kippt: »Meine Übertreibungskunst habe ich so weit geschult, daß ich mich ohne weiteres den größten Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist, nennen kann. [...] Die großen Existenzüberbrücker sind immer die großen Übertreibungskünstler gewesen.«⁹

Im Lichte der berühmten Übertreibungskünstler-Passage erscheint der ganze Text relativiert, im Lachen gebrochen, um später wieder ins Tragische zurückgeführt zu werden. Hier ist eine Perspektive der großen Weltkomödie als Welttragödie als Weltkomödie fixiert. Das Gräßlichste und das Gewöhnlichste, das Höchste und Tiefste, die Nazi-Vergangenheit und ein Widerstandsgeist, Geistesmenschen und leere Köpfe, Gärtner und Jäger, Natur und Kunst, Österreich und Rom und die Welt, Theater und Leben und Tod: die Themen und Schemen stehen in einem künstlerischen Rahmen des großen Existenzüberbrückers.

Im selben Jahr 1986 erschien auch, vom Großfeuilleton und bislang von den deutschen Literaturhistorikern unbemerkt, Heimrad Bäcker's »nachschrift« (1997 folgte »nachschrift 2«), gewiß ein »Hauptwerk der konkreten Poesie«, wie Friedrich Achleitner betonte. Bäcker stellt sein »System Nachschrift« der Anschauung entgegen, daß beim Schreiben über den Holocaust dem Übermaß an Leid kein Wort gerecht werde, daß Auschwitz nicht formulierbar sei, weil dies Fakten, die sich humanen Modi entziehen, wieder humanisiere. Die adäquate Sprache ist für Heimrad Bäcker gerade jene und genau jene des Schreckens: Es sind dies Listen, Eintragungen, Verbote, Daten, Protokolle, Exekutionslisten, letzte Briefe, Todeszahlen, Befehle. Alle diese in »nachschrift« angeordneten Fragmente, aus deren Auf-Rissen das System des Ganzen schaut, sind im Anhang sorgfältig nachgewiesen. In dem formalen Prinzip, in dem auch die Fläche der Buchseite zum konstitutiven Element des Textes wird, erreicht das Dokument eine neue Wirksamkeit. Auf einer Seite¹⁰ steht einzig, ganz oben:

⁸ Ebda., S. 371

⁹ Ebda., S. 611f.

¹⁰ Heimrad Bäcker: nachschrift. Linz, Wien: edition neue texte 1986, S. 50

ich bin am zweiten juni zwölf jahre alt geworden und lebe
vorläufig noch

Unter dieser Zeile, den Wörtern »vorläufig noch«, ist das Blatt weiß. Auf der Gegenseite aber steht wieder nur ein Satz, gleichsam als End-Punkt des »vorläufig noch«, mit zwei Fernschreib-Kreuzen am Anfang und am Schluß:

++wann kommt hauptsturmführer eichmann mal wieder
hieher++

Bäckers »Konkrete Poesie« ent-wickelt das totale Vernichtungswerk, sodaß das Zusammenhang-Netz in erschütternder Deutlichkeit ersteht und die Ordnungen des Undenkbaren erkenntlich werden. In den Schriftzeichen des Systems Auschwitz sind Ideologie und Mechanik des Holocaust eingefangen und von innen her zur Kenntlichkeit aufgebrochen. Die Fakten erweisen sich, gerade in diesem ästhetischen System Nachschrift, als enthumanisierte Modi der Bestialität.

5

Thomas Bernhard hat mit dem Ordnungs-Bild des Habsburgischen Mythos gebrochen; andere Mythen wurden seit Anfang der achtziger Jahre weitergeschrieben, häufig bei der Metamorphose ansetzend. Diese Nachschriften tragen freilich unterschiedliche Handschriften: Bei Michael Köhlmeier ist die Odyssee das Trivialprogramm einer utilitaristischen Ästhetik (»Telemach«, 1995), bei Inge Merkel die Geschichte einer gewöhnlichen Ehe (»Eine ganz gewöhnliche Ehe«, 1987), in dem großangelegten Projekt »Grond Absolut Homer« (1995) ersteht sie als Travestie und großartiges Kunst-Experiment avantgardistisch neu, bei Christoph Ransmayr ist Ovid postmodern gebrochen (»Die letzte Welt«, 1988).

Literarische Welten sind ohne Risse kaum mehr zu haben, es sei denn in nüchternen, dokumentarisch grundierten Erzählungen von O.P. Zier (»Schonzeit«, 1996) oder als Versuch einer neuen, breit angelegten Dorfgeschichte. Auch die theatralischen Ausfälle arbeiten mit grellen Bruch-Stücken: Wie die mehrschichtigen szenischen Anordnungen von Marlene Streeruwitz ist die Sprach-Choreographie von Werner Schwab eine böse Untergangs-Farce. Der Widerstand der Texte hängt an einer gesellschaftlich-politischen Krise des Selbst und des Realitätsbezuges sowie an ästhetischen Konzeptionen, die eine Subversivität der Kunst nicht missen möchten. Die Prosa von Werner Kofler ist ein wütender Reigen der Möglichkeit, Wirklichkeiten auszuspielen. Im Band »Herbst, Freiheit« (1994) ruft ein Ich-Erzähler – aber welcher? – plötzlich aus: »die Wirklichkeit: erfunden, erstunken und erlogen, mehr noch: *erstunken*

und erlogen durch und durch!»¹¹ Und da der Möglichkeitssinn stockt, da Bilder flimmern, Zeitebenen durcheinandergeraten und der Text zwischen der Negationsklammer des ersten und des letzten Wortes (»Ich.«; »Nein.«) ein verwirrendes Stimmenspiel ist, bieten einzig die Strukturen des literarischen Programmes Halt. So entsteht eine Totalität im Kleinen, die auch die Zerstörung der Zerstörung umfaßt. Dem Anspruch, daß Kunst die Realität kontern müsse, geht Kofler konsequent nach, indem er Wirklichkeiten schreibend erledigt und den Stumpfsinn, die skandalösen Zustände seiner näheren und weiteren Umgebung einem verbalen Amoklauf aussetzt.

»Alles ist anders«, das ist ein zentraler Satz der österreichischen Literatur der letzten Jahre, ebenso wie »Aber das stimmte nicht«. Mit diesen Worten endet der Roman »Leonardos Hände« (1992) von Alois Hotschnig, der verschachtelte Ansichten auf einem unsicheren Boden bietet. In einer bildhaften Konzentration tritt aus einer Vielzahl von Stimmen immer deutlicher jene der im Koma liegenden Frau hervor – im leitmotivischen »Hol mich heraus hier« –, so wie bei der Lektüre erst langsam eine Geschichte »herausgeholt« werden kann; es gilt, sie in den metaphorisch verdichteten Facetten der Möglichkeiten aufzusuchen. Der im selben Jahr erschienene Roman »Gebürtig« von Robert Schindel baut ebenfalls auf eine gefinkelte Konstruktion; er beschreibt aus verschiedenen Perspektiven und Stoffsträngen das schwierige Verhältnis der Kinder der Opfer und der Kinder der Täter nach dem Holocaust. Herkunft, Schuld und Unschuld sind verbunden, zugleich aber auf einen schwankenden Boden gesetzt – ein Binom-Geflecht legt eine Mehrschichtigkeit in Geschehen und Reflexion an. Die Figuren sind alle irgendwie Akteure, alle irgendwie Statisten. Nur das »Gebürtig« bleibt an ihnen hängen. »Die ganze Welt«, lautet das von Nestroy übernommene Motto, »ist ein Fußboden« – aber ein doppelbödiges.

Ebenfalls 1992 erschien der erste Band von Friedrich Ch. Zauners vierteiligem Romanzyklus »Das Ende der Ewigkeit«. Er markiert den Ansatz einer Neuen Dorfgeschichte, die im Unterschied zum Anti-Heimatroman nicht »von unten«, aus der Finsternis erzählt, sondern aus einer gut informierten Draufsicht. Wie bei O.P. Zier, der in »Schonzeit« (1996) »frei nach authentischen Lebensgeschichten« eine nüchterne Rekonstruktion einer Widerstands-Realität im Pongau der ersten Jahrhunderthälfte darstellt, äußert sich hier ein gesteigertes literarisch-ethnographisches Interesse am ländlichen Raum – mit anderen poetischen Voraussetzungen manifestiert es sich auch in der von Avantgarde-Techniken geprägten autobiographischen Sicht von Marie-Thérèse Kerschbaumer (»Die Fremde«, 1992). Friedrich Ch. Zauners »Das Ende der Ewigkeit« schildert die Geschichte eines kleinen Winkels im Innviertel und Geschichten von vielen seiner Bewohner zwischen 1900 und 1938. Der 1996

¹¹ Werner Kofler: Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück. Reinbek: Rowohlt 1994, S. 83

abgeschlossene Zyklus bietet eine genaue Chronik, eine Sozialstudie als äußerst vielschichtige, spannende Bilderfolge, die zu einer Entdeckung eines präzisen Heimat-Mosaiks im Umbruch führt: Die epochalen Umwälzungen kündigen sich donnergrollend in den alltäglichen Ereignissen der weltvergessenen Provinz an, das Weltgeschehen im Großen läßt auch den kleinsten Bereich »Im Schatten der Maulwurfshügel« (so der Titel des ersten Bandes) nicht verschont. Norbert Gstreins Erzählungen aus Fremdenverkehrs-Orten (»Einer«, 1988; »Der Kommerzialrat«, 1995) hingegen sind Geldgeschichten: die Dorf-Ewigkeit ist zu Ende; das Diktat der Saison hat begonnen.

6

Die in den letzten zehn, fünfzehn Jahren publizierten Werke österreichischer Autorinnen und Autoren bieten eine große Vielfalt von Themen und Ausformungen. Es sind Möglichkeitenpfade, die freilich auf den Karten der Literaturgeschichte, die sich am Vergleichen des Unvergleichlichen abarbeitet, nur schematisch eingezeichnet werden können: Abgewandelte Sprach-Formen-Modernismen bei Rosei oder Kolleritsch; fortgeführte Avantgardevorstellungen bei Mayröcker; Neusetzungen des Experimentellen bei Czernin oder Schmatz, anders bei Grond; eine Ambivalenz-Lyrik von Aigner oder Schlag; Schock-Theater-Simulationen von Turrini; Sprach-Maschen-Inszenierungen bei Jelinek; umfassende Narration, avantgardistisch gebrochen von Marianne Fritz; metaphorisch gesteigerte Subversion in einer Wortmaschine der Aufarbeitung von Winkler; ein Anspielungs-Karussell bei Geiger, in der Manier der Pop-Moderne bei Röggl; fortgesetzte Schwadronaden von Brandstetter; ironischer Realismus bei Scharang; Dokumentar-Erzählungen von Hackl; eine Neue Dorfgeschichte bei Zauner; Poetischer Fragmentarismus von Einzinger; Neuer Manierismus bei Gstrein oder Menasse; Kolportage bei Haslinger; Auslaufmodelle des alten Neuen Subjektivismus, Moment-Aufnahmen des Empfindungs-Verismus usw. usf.

7

Nach einer Zeit des eher lakonischen Tones trat in zahlreichen Gedichtbänden der achtziger Jahre wieder der Kunst-Anspruch in symbolhaltiger Mehrfachkodierung und metaphernreicher Grundierung hervor. Diese ließ sich allerdings, umso mehr wenn sie in der Pose der Sinnträchtigkeit daherkam, nicht ohne Risse halten: Ein empfindliches Ohr dafür bewiesen Franz Josef Czernin und Ferdinand Schmatz, die 1987 mit den Juxgedichten »Die Reisen« den »Mißbrauch« anprangerten. Danach konnten sich manche Rezensenten

des Gefühls nicht erwehren, »plötzlich einen Großteil der deutschsprachigen Gegenwartslyrik für einen Schwindel von Schmatz und Czernin zu halten«¹².

Verschiedene Wege wurden seither auf dem Boden der Ambivalenz von lyrischen Expeditionen beschritten. Eine Entdeckungsreise in die alten, gar in die vorgeblich ersten Töne unternahm dabei – intensiv rezipiert, aber nicht unumstritten – Raoul Schrott, der in dem Band »Die Erfindung der Poesie« (1997) laut Untertitel »Gedichte aus den ersten viertausend Jahren« übertragen hat.

Die heutigen Gedichte liefern wohl auch lyrische Beziehungs-Berichte wie Hans Raimunds »Strophen einer Ehe« (1995) oder die »Bulletins der Zuneigung« von Evelyn Schlags »Der Schnabelberg« (1992). Sie bauen freilich meist Ausschnitte, Abrisse, Einblicke als Stück-Werk auf und werden zu einem vielfältigen Ordnungszentrum: eine Poesie von Reduktionen, in denen Sprachmaterial verschoben wird und weite Bedeutungsräume konzentriert sind, in Ernst Jandls dialektalem Band »stanzen« (1992), in »peter und die kuh« (1996); eine Dichtung von Assoziationen und poetisch-poetologischen Bestandsaufnahmen bei Friederike Mayröcker, in deren »Notizen auf einem Kamele« (1996) die Wortkarawanen durchs Arbeitszimmer ziehen.

Eine experimentelle Literatur im Sinne von Reinhard Priessnitz baut die in poetische Texte integrierte Sprachreflexion aus: Die den Gedichten gewöhnlich zugeschriebene Fähigkeit zur Konstruktion und Repräsentation wird nicht nur als Kern einer Welterfassung, sondern auch eines Sprach-Welt-Prinzips erprobt. In der Lyrik von Czernin und Schmatz gehen, wie bei Mayröcker, Poesie und Poetik Hand in Hand, hier aber nicht in einer assoziativen Zersplitterung, sondern in systematischer Konzentration. Czernins »natur-gedichte« (1996) sind eine Sprach-Landschaft, ein organisiertes Wort-Feld, das Ausdrücke einer Natur-Metaphorik in andere Bedeutungs-Ebenen transportiert. »Meine subjektive Perspektive«, erklärt Ferdinand Schmatz 1997 in dem Band »maler als stifter«, »schliesst sich durch das dichterische Ordnen des Bild- und Wortmaterials auf«.¹³ Dabei greift Schmatz auf Kombinationen von Binom-Elementen zurück; so bestimmen Essen und Sprechen (Dichten) die Doppelstruktur der 1992 publizierten »speise gedichte«. In dem Band »dschungel allfach« (1996) gewinnt er Formen und Inhalte aus einem genau strukturierten Dickicht der Wortfelder »Dschungel-Stadt-Körper-Zeichen-Struktur-Ausdruck«. Was im Urwald, der auch im übertragenen Sinn als Aufweichung fester Grenzen erscheint, wahrgenommen werden kann, läßt eine Kombinationstechnik in kalkulierter Mehrdeutigkeit entstehen. Die Darstellung von Sprache und Welt ist so in einen »verzahnten Schwebezustand« überge-

¹² Franz Schuh in: Falter (Wien) 14/1987, S. 11f.

¹³ Ferdinand Schmatz: maler als stifter. Poetische Texte zur Bildenden Kunst. Innsbruck: Haymon 1997, S. 5

führt. Der Band liegt in einem horizontal und vertikal, synchron und diachron geordneten Raster, der zudem jeweils konkret und übertragen gewendet werden kann sowie auch das Schreiben von der Produktion zur Rezeption verfolgt. In »dschungel allfach« ist die thematische Verschränkung eine perspektivische Beleuchtung eines »Materials« durch das andere: Die Gedichte heißen zum Beispiel »donner, jetzt«, »sehen, des donners *danach*«, »stamm (von tiger aus)«, »tiger (von flut aus)«, »flut (von mann aus)«, »flut (von frau aus)«, und schließlich in dem Abschnitt über die Stadt, in die langsam die Wörter des Dschungels eindringen:

VIRTUELL

ALLES FAST UND NICHT GANZ NICHTS BEWEGT

(augt des apfels gewell
ohrt der muschel getön
wurzelt der stämme gezweig
bäumt der wälder geschirm
springt der sätze gebild
begreift der felle geflimm)¹⁴

Aus der virtuellen Perspektive entsteht ein Gedicht höchst poetisch ergötzlicher Verse/Verve, bevor auf die Dschungel-Einsichten die abschließende Verdichtung programmatisch folgt: »ALLES (NOCH EINMAL) EINFACH MEHR«.

8

Als symbolische Ordnungsstätten einer österreichischen Dramen-Produktion und auch der Rezeption der achtziger Jahre können das Burgtheater und der Heldenplatz stehen. Die beiden so betitelten Stücke von Jelinek (1985) und Bernhard (1988) haben wegen ihrer einläßlichen Besichtigung einer verdrängten Vergangenheit die Irritation einer breiteren Öffentlichkeit hervorgerufen. Danach war das gängige Konflikt-Potential, das die Bühne anspielen konnte, deutlich geringer bzw. vorhersehbarer geworden, sodaß ein »Schocktheater« etwa von Peter Turrini immer stärker auftragen mußte. Anfang der neunziger Jahre ließen Dramolette von Antonio Fian und Werner Kofler, vor allem aber die Stücke von Werner Schwab und Marlene Streeruwitz neuartige Möglichkeiten und damit ein neu aufgeladenes Kunstpotential (auch Konfliktpotential) aufblitzen.

Ernst Jandl hatte 1979 mit der Sprechoper »Aus der Fremde«, die durchgehend im Konjunktiv steht, Wort-Bilder des Indirekten aus der größten vorstell-

¹⁴ Ferdinand Schmatz: dschungel allfach. prosa gedicht. Innsbruck: Haymon 1996, S. 83

baren Distanz geliefert. Die andere Radikalposition nahmen Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre die Dramolette von Fian und Kofler ein. Sie sind weniger für eine Aufführung als für die Lektüre konzipiert und kommen als Direkt-Übertragung aus der anscheinend größten Alltags- und Öffentlichkeits-Nähe. Sie fixieren Szenen aus der Medien-Wirklichkeit und verfremden Realitäts-Partikel, indem sie sie konfrontieren. Derart beleuchten sie blitzartig die Blößen und Winzigkeiten der Gernegroßen, etwa in Koflers »Abreaktions-spiel« »Hermann Nitsch opfert Robert Menasse« (1994).

Bei Werner Schwab erscheint in radikaler Dramaturgie eine grauenhafte, gebrochene Welt in einem Gerede des Uneigentlichen auf der Bühne. Der Inhalt ist ausgedünnt, die Sprache wird ausgetrieben, von Diskursformen überlagert. Die Beziehungs-Reden stehen auf einem pornographisch grundierten Terrain – und dieses tritt bei Marlene Streeruwitz als Teil einer Choreographie des Welt-Zerfalls auf, in »New York. New York.« (1993) wie in Jelineks »Raststätte oder Sie machens alle« (1994) in einem WC konzentriert. Das Stück von Streeruwitz spielt in einer Fremdenverkehrs- und Unterwelt-Kulisse, nämlich in einem unrenovierten ehemaligen kakanischen Pissoir. Der Vorraum der Herren-Toilette der Wiener Stadtbahnhaltestelle Burggasse ist ein Vorraum zur Vorhölle, in dem das Abwasser der modernen »Letzten Tage der Menschheit« als Nummernrevue abgeschlagen wird. Die Geschichten aus dem Wienerwald, auf die die zentrale Figur der Klofrau namens Horvath verweist, zeigen einen Zusammenprall verschiedener Welten. Sie betreiben die Sprachzertrümmerung als theatralische Sprachfindung für Zerfalls-Erscheinungen und Bilder des täglichen Schreckens. Situationen werden dabei »gestellt«, Bühnen-Realitäten klaffen auseinander und sind mit Ausschnitten aus Film-Tonspuren unterlegt. Das Abrutschen in Sprachmimikry verdichtet ein Taubstummer, den ein Medikament ein Rilke-Gedicht zerlegen und so verwandeln läßt: »früh hegeg lückt ihr ver wöhntend erschöpfung / höhe nzü gemorg enröt licheg rate [...]«. ¹⁵

Das Personenverzeichnis schreibt vor, daß die Klofrau die einzige Figur ist, »die eine eindeutige Identität durchhält« ¹⁶, und liefert eine schillernde Palette von wandelhaften Typen: ein Zuhälter, dessen Name an einen ehemaligen Innenminister erinnert, eine Hure und drei Stripperinnen in Stubenmädchenkostüm, ein Universitätsprofessor als manischer Klamuscherzertrümmerer, der Fremdenführer Sellner mit einer Gruppe Japaner in Trachten-Verkleidung. Sellner erklärt, daß der Kaiser selbst 1910 die Toilette eröffnet habe: »It is told that he pissed in here and said: »It was very beautiful. I was very pleased.« – und ein japanischer Chor wiederholt die Franz-Josef-Phrase auf Eng-

¹⁵ Marlene Streeruwitz: New York. New York. Elysian Park. Zwei Stücke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993 (= es 1800; NF 800), S. 43

¹⁶ Ebda., S. 8

lisch.¹⁷ Alles ist falsch, alles ist Pose. Streeruwitz bietet eine vehemente Absage an austriakische Traditions-Inszenierungen: Der Doppeladler ist ins Pissoir gerutscht. Die Orte symbolhafter Verdichtung sind nicht mehr Heldenplatz und Burgtheater, sondern englisch-amerikanische Namen für eine Gesellschaft des virtuellen Surfers.

9

Die Frankfurter Buchmesse, deren Schwerpunktthema 1995 »Österreich« lautete, bewirkte einen doppelten Markt-Anreiz, sowohl für die Käufer und Vermittler als auch für die Produzenten, die bemüht waren, in diesem Schaufenster zu stehen. Vorgelegt wurden verschiedene Reise- und Welten-Bilder von Lilian Faschingers Mythen-Neuschreibung »Magdalena Sünderin« bis zu Alois Brandstetters vertrauter, traditionsbewußter Zivilisationskritik als Suada »Hier kocht der Wirt«.

In »Finis terrae«, einem der interessantesten Romane dieser österreichischen Auslage, schließt Raoul Schrott verschiedene Erzähl- und Zeitebenen zu einer kunstvollen Form, zu einem literarischen System zwischen dem Anfang und dem Ende einer Welt, einer Kultur, des Lebens. Ein ganzes Produktions- und Reflexionssystem eines riesigen Kunst-Experimentes präsentierte Walter Grond mit der von 21 Autorinnen und Autoren geschriebenen Odyssee-Travestie »Grond Absolut Homer«. Sie setzt bei der modernen Odyssee von James Joyce und in Triest an, führt in doppelten Erzähl-Bewegungen durch Europa und durch die Welt, reflektiert innere und äußere Realitätsabbilder und kehrt wieder nach Triest zurück. Der Auftrag des ordnenden Sekretärs ist ein Avantgarde-Netz, das auch von Vor-Stellungen der Konzeptkunst, von Warhol, Beuys und Peter Fend inspiriert ist. Der vom amerikanischen Konzeptkünstler Fend über Fond, Frond bis zu Grond changierende Arrangeur läßt einen Telemach-Erzähler auf der Spur der nachfolgenden Odysseus-Erzähler durch Europa fahren. Er liefert dadurch, daß er dieses Europa als menschenleeres Museum des Grauens des 20. Jahrhunderts entdeckt, einen Beweggrund für die nachfolgende Weltreise, auf der wiederum die Scherben Europas in der ganzen Welt gefunden werden. Das ganze Unternehmen steht in einem System der selbstironischen Spiegelung und der Verwandlungen auf Identitäts-Fahrten, an deren Ende eine Gegenbewegung – etwa in Form von Ordnungs-Kärtchen des Sekretärs – einsetzt.

»Grond Absolut Homer« ist das Experiment eines neuen Kunst- und eines neuen Künstlerbildes am möglichen Ende einer Kultur der Schrift, die gerade einer virtuellen und digitalen Kultur Platz macht; es ist ein Projekt, das Verbin-

¹⁷ Ebda., S. 19f.

dungen knüpft zwischen Homer und Joyce und Warhol und darüber hinaus, zwischen einem Gründungsmythos und moderner Kunst, zwischen Trivialem und Radikalität. Gronds ABSOLUT-Konzept geht von einem »Porträt des Künstlers als der in die Jahre gekommene Rebell« aus – die daraus folgenden Machtkämpfe, in deren Rahmen Kunst als Kriegswerkzeug dient, schildert Walter Grond 1998 in »Der Soldat und das Schöne«, zugleich ein Schlüsselroman und eine genau gebaute Parabel auf Kunst-Vorstellungen als Macht-Vorstellungen. Die Rezeption dieses Romans bestätigt einen kunst-soziologischen Medien-Gegenwarts-Welt-Befund: Es siegt offenbar unausweichlich das Schlüsselloch über die Parabel. Und Gronds Prosa läßt sich auch als Anstoß und Zeichen eines Wandels des Kunst-Begriffes lesen; aber das ist eine Debatte, der gerade erst beginnt...

Die melancholische Generation. Über Debütromane von Bettina Galvagni, Richard Obermayr und Kathrin Röggla

Je mehr an sozialer Verbindlichkeit verschwindet, desto mehr ist von Generationen die Rede; und ständig entdecken wir neue: Die 78er hatten ihr mediales Coming out¹ und die 89er sind als Generation eines epochalen historischen Umbruchs besonders nobilitiert. Das plakativste Label, das den kontingenten Lebensentwürfen der den 68ern Nachgeborenen angeheftet wurde, ist Douglas Couplands Begriff der »Generation X«.² X als existentielle Chiffre, als ambivalent besetztes Zeichen eines erzwungenen oder bewußt gewählten Ausstiegs aus der kapitalistischen Verdrängungsgesellschaft. »Generation ist ein hinreichend locker gefügtes Wir-Gefühl, das sich um so stärker aufdrängt, je mehr Klasseninteresse und Schichtenlage, Konfession und Weltanschauung, Herkunft und Geschlecht, Region und Metier als geschichtsmächtige Bewegungen scheitern.«³

Die Legitimität des Hegemonialanspruches der 68er Generation auf richtiges Leben und mit ihm die Ideologie des aufgeklärten toleranten Bewußtseins ist längst schon fraglich geworden. Dieses schien ewige Jugend zu verheißen und sieht nun plötzlich alt aus. Die 1974 geborene Schweizerin Zoe Jenny schreibt in ihrem Debütroman »Das Blütenstaubzimmer«⁴ die lakonische Verlustgeschichte einer auf dem langen Marsch zur Selbstverwirklichung steckengebliebenen Generation: Jennys Hauptfigur, die 18jährige Jo, hat die Revolte nach innen gewendet. Die Begegnung mit der Mutter, die sie nach der Scheidung der Eltern zwölf Jahre nicht gesehen hat, gerät zum langsamen Abschied von den Eltern. Nüchtern bilanziert der Roman die soziale Desintegra-

¹ Vgl. R. Bettchart/T. Mießgang: Zu früh. Zu spät. Die Zeitgeschichtsschreibung hat eine bislang unbeachtete Generation entdeckt: die 78er. In: Profil Nr. 52/53 vom 21. 12 1992

² Douglas Coupland: Generation X. München: Goldmann 1991

³ Claus Leggewie: die 89er. Portrait einer Generation. Hamburg: Hoffmann und Campe 1995, S. 302f.

⁴ Zoe Jenny: Das Blütenstaubzimmer. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1997

tion eines Scheidungskindes und die emotionale Unfähigkeit der elterlichen Bezugspersonen. Die Welt der zwanghaften Glückssucher bietet keinerlei Halt. In den leeren Räumen des von der Mutter verlassenen Hauses in südlicher Landschaft erfährt die Ich-Erzählerin Identität mehr und mehr als Austausch der eigenen Innenwelt mit der umgebenden Dingwelt: Jo's soziale Energien sind richtungslos; sie besetzen Räume, Dinge, Gedanken. Dadurch bekommen die Sätze einen Resonanzkörper, der den melancholischen Grundton erzeugt.

Generation wurde zur Erfahrungskategorie. Je weniger an individueller Erfahrung gesellschaftlich wirksam zu werden scheint, desto drängender wird der Wunsch nach ihrer Artikulation auf den Marktplätzen des Imaginären, prosaischer, der Unterhaltungsindustrie. Einer dieser Marktplätze an der Peripherie ist die Kunst, zumal die Literatur. Das Andere der Kunst soll der vervielfältigte Spiegel des Eigenen sein, der in der Wirklichkeit der Mediengesellschaft zer schlagen ist: Jede Lektüre schließt uns an einen mächtigen narzistischen Kreislauf an. Julia Kristeva hat ihn den »Roman der Adoleszenz« genannt. Hier finden Übertragungen und Gegenübertragungen statt. Kristeva definiert den Heranwachsenden »weniger als eine Altersklasse als vielmehr eine offene psychische Struktur«. Ähnlich biologischen Systemen, wo Identität sich ständig in der Interaktion mit einer anderen Identität regeneriert, »öffnet sich die adoleszente Struktur dem Verdrängen«. Der Heranwachsende ist derjenige, der die Inkonsistenz von Erfahrungen, Wertorientierungen, die unsicheren Grenzziehungen zwischen Wirklichkeit und Phantasma »natürlich darstellt«.⁵ Mehr denn je kann das Thema des Heranwachsenden als Leitmotiv des Romangenes in der westlichen Kultur gelten.⁶ Das Schreiben der Pubertät hat Konjunktur.⁷ »Das Schreiben, im Sinne der Erarbeitung eines Stils, ähnelt also dem Kampf des Subjekts mit der Schizophrenie oder der Depression. Ohne sich mit ihr zu vermengen, ist das Genre des Romans selbst, hinsichtlich seiner Gestalten und der Logik seiner Handlung, weitgehend auf eine »adoleszente« Ökonomie des Schreibens angewiesen. In dieser Optik wäre der Roman das Werk eines fortwährend heranwachsenden Subjekts. Als permanenter Zeuge unserer Adoleszenz ermöglichte uns der Roman, diesen gleichermaßen depressiven wie jubulatorischen Zustand des Unvollendeten wiederzufinden, dem wir einen Teil des sogenannten ästhetischen Genusses verdanken.«⁸ Allerdings ist »der Heranwachsende« als Romanfigur in den hier zur Debatte stehenden Büchern mindestens ebenso ein geschlossenes wie ein offenes Sys-

⁵ Julia Kristeva: Die neuen Leiden der Seele. Hamburg: Junius 1994, S. 154f.

⁶ Vgl. ebda., S. 159

⁷ Vgl. Andrea Köhler: Das Zögern vor der zweiten Geburt. Vom Leid der frühen Jahre: lauter Romane über die Pubertät. Neue Zürcher Zeitung, Literaturbeilage vom 6.10.1998

⁸ Kristeva (Anm. 5), S. 158f.

tem: Das Phänomen der prolongierten Adoleszenz führt zu einer Verengung der Lebensperspektiven. Kathrin Röggla weibliche Hauptfigur in »Abrauschen«⁹ sieht die anderen in einem Roman der Adoleszenz stecken, in den sie nie gepaßt hat, und aus dem sie folglich auch nicht herauskann. Zoe Jennys Protagonistin Jo ist in ihrer melancholischen Zurücknahme der emotionalen Ansprüche an die Mutter die konsistenteste Figur des Buches. Erwachsenwerden, so könnte man thesenhaft verkürzt formulieren, ist kein »jubilatorische(r) Zustand des Unvollendeten« mehr, sondern nur mehr ein Zustand.

Natürlich darf man Kunst und Literatur nicht mit falschen Ansprüchen belasten. Die »éducation sentimentale« findet längst in der multimedialen Populärkultur statt, Popmusik und Film sind global arbeitende Gefühlsmaschinen, eine Geschichte des Fühlens ist ohne eine Parallelgeschichte der Medien nicht denkbar. Unsere geflügelten Worte sind keine Dichterworte mehr, sondern Verszeilen von Songwritern und Dialoge von Drehbuchschreibern.

Und gerade dies reklamiert eine Kritik, die Hohepriesterin der Aktualität sein will, in die aktuellen Bücher hinein. Sie will das anachronistische Medium Buch, dessen Stärke gerade in seinem Anachronismus besteht, zu einem schnellen Medium auffrisieren: Reflexion und Künstlichkeit sollen raus aus der Literatur, Gegenwart soll rein: »Literatur hat keine andere Aufgabe als Gegenwart einzufangen, auf welche Weise auch immer«. Gegenwart, damit ist die Lebenswelt der Plus/Minus 30jährigen gemeint. Gegenwart heißt, ein Lebensgefühl, das geprägt ist von Fernsehen, Popkultur und einer ironischen, abgeklärten Coolness in Sprache einzufangen, damit wir uns darin wiedererkennen. Wovon wir genug hätten, ist »altkluge, verkünstelte Literatur altklug und verkünstelt beurteilt«.¹⁰ Neu und anders soll die gegenwärtige Literatur sein, sie soll sich einerseits freispielen vom Diktat der literarischen Gründungsväter nach 1945 (was Thema der deutschen Literaturdebatten nach 1989 war), und sie soll andererseits das Lebensgefühl einer Generation ausdrücken, von der wir vermuten, daß ihre Diskurse und Lebensstile uns vor der uns immer und überall bedrohenden Langeweile retten könnten. In Österreich gilt das Verdikt weniger der Nachkriegsliteratur als in signifikanter Verschiebung vor allem der sogenannten Avantgardeliteratur, auf die sich angeblich Verleger, Kritiker und Autoren eingeschworen haben und die keinen mehr interessiere. Am Werk sei ein Kartell der Langeweile, in dem sich 30jährige bewegten wie pensionierte Studienräte oder ergraute Zeitfeuilletonisten.¹¹

Gegenwart ist ein flirrender Begriff. Er verheißt Sinnlichkeit, und er verheißt Direktheit, Kraft und Gefühl. Vergessen oder nie gewußt ist der transitorische

⁹ Kathrin Röggla: Abrauschen. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1997

¹⁰ Christian Seiler: Die Jungen von heute. Profil Nr. 19 vom 8.5.1995

¹¹ Ebda.

Charakter von Gegenwart, wie ihn Literatur und Kunst der Moderne dargestellt haben. Als ob sich Gegenwart auf einige wenige Realien reduzieren ließe, deren Wiedererkennen einen müden Genuß bereitet. (Sowenig Kathrin Röggla »Abrauschen« ein Großstadtroman ist, wie uns der Klappentext weismachen will, sowenig ist Zoe Jennys »Blütenstaubzimmer« der Roman einer Technogeneration, nur weil eine Technoparty vorkommt.)

Der Frühromantiker Friedrich Schlegel stand am Anfang einer Entwicklung, an deren vorläufigem Endpunkt wir wahrscheinlich stehen. Seine Hoffnung auf eine Revolution des Ästhetischen, die umfassend sein sollte, ist in der Revolution der Information zu sich gekommen. Im selben Maße wie die Zellteilung des Publikums voranschreitet, im selben Maße wie sich Einheit nicht mehr erfahren läßt, kommen Begriffe wie Wirklichkeit und Gegenwart ins Spiel. In einem frühen Aufsatz hat Schlegel die Zweckfreiheit und Unschuld der griechischen Poesie hervorgehoben, zu der es allerdings kein Zurück mehr gebe. Wenn bei den Griechen die Poesie als »Heiligkeit schöner Spiele« bezeichnet werden kann, dann verkommt bei den Barbaren – und immer noch sind wir diese Barbaren – die Poesie »zu eine[r] Sklavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft«.¹² Dagegen setzte Schlegel die Utopie einer objektiven Poesie, deren Medium die »Fantasie« sein sollte. Für den emphatischen Universalisten ist alles Gegenwart, Schlegel spricht über die griechische Poesie ausschließlich aus der Perspektive des Modernen. Den zukünftigen ästhetischen Himmel sah er ganz weit geöffnet, Gegenwart meinte die Präsenz einer poetischen Kraft, die Kunst und Leben, Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen umfaßt.

Und heute? Die Bücher, von denen hier die Rede sein soll, sind in den Jahren 1997/1998 erschienen und wurden von Autorinnen und Autoren geschrieben, die der Generation der Zwanzig bis Dreißigjährigen angehören. Bettina Galvagni war zum Zeitpunkt der Abfassung ihres Debütromans 17 Jahre alt. Sie wurde aufgrund ihrer Jugend und aufgrund der identifikatorischen Energien ihres Textes zu einem Objekt medialer Begierde. Kathrin Röggla gilt als Hoffnungsträgerin einer neuen Autorengeneration, die sich von literarischen Traditionen und historischem Ballast gleichermaßen freigespielt hat. Galvagni und Röggla haben Preise gewonnen und beziehen die wichtigsten Nachwuchsstipendien für Literatur; ihre Bücher wurden vielfach besprochen.

Nur bedingt gilt dies für Richard Obermayr. Sein monumentales Schreibprojekt ist wenig geeignet, auf einen kommunizierbaren Begriff gebracht zu werden; es fasziniert und verstört durch seinen schieren Umfang und den Anspruch, der sich damit verbindet. Richard Obermayr soll vielleicht so etwas wie ein heimlicher junger Gegenkönig im Feld der österreichischen Literatur

¹² Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Kritische Schriften und Fragmente. Band 1. Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1988, S. 95

sein, das Cover seines Romans zeigt eine Krone. Er wird geschätzt und gefördert von denjenigen Mitspielern im Betrieb, die versuchen, einer auf dem Markt erfolgreichen populären Erzähl- und Kolportageliteratur eine sprachkritische, sprachbewußte Literatur entgegenzusetzen. Diese galt und gilt immer noch als Signum und Markenzeichen der österreichischen. Entlang der drei Bücher läßt sich ein Feld skizzieren, dessen Kraftzentrum der Begriff der Melancholie bildet.

1. Melancholie als Effekt der Erinnerung.

Richard Obermayr: »Der gefälschte Himmel«¹³

Unverkennbar und mit dem größten Anspruch verbunden ist die Einschreibung in eine nichterzählerische literarische Tradition beim 28jährigen aus Oberösterreich stammenden und in Wien lebenden Richard Obermayr. »Der gefälschte Himmel« ist ein Buch der Erinnerung, der Vergeblichkeit und der Verweigerung: Es verweigert sich durch sein radikales Anderssein den Forderungen des Marktes, die Lektüre bedeutet Arbeit. Der Ton des Romans ist auf knapp 370 Seiten etwa auf folgendes Maß geeicht:

Sie würden sich eine geringe Blume suchen, um sie zu beerben und in ihr weiterzuleben. Sie würden einer Möwe eine Feder ausreißen, damit diese, solange sie lebt, Zeugnis gibt von ihrer Hand. Ein Gott hatte sie nach und nach aus dem Spiel geworfen, überrascht von ihrer Beharrlichkeit. Der Daumenabdruck dieses Gottes auf ihren eingefallenen Bäuchen, als hätte er aus der Tube den letzten Atem gedrückt, um damit die Schöpfung zu malen. Die verdorrten Leichen lagen in den Docks, als hätten sie, um der Mauer einer Fischhalle das Rot oder Gelb einer Flechte zu verleihen, dafür ihr Leben gegeben und all ihr Blut. Ich stelle mir ihren Atem rot vor. Nebel zog auf Halbmast der Schiffe, auf Halbmast des Horizonts und brachte Erleichterung auf den Kais und auf dem Brackwasser der Bucht. Dort liegen wie Turnierstangen die Masten ihrer Boote ... und gefangen in einem vergessenen Geruch die Tage mit frischen Broten, die aus ihren Taschen ragten wie Schwerter. (228)

Der Textausschnitt versammelt die geläufigen Melancholiesignale: die unbestimmte Weite des Meeres, die im Nebel versinkende Horizontlinie, das graue Zwischenlicht. Verbindungen zwischen den einzelnen Sequenzen werden nicht durch die Logik einer Erzählung hergestellt, sie erzeugen sich vielmehr aus dem Überschuß an Bedeutungen und an sinnlichen Qualitäten, die die Sprache jenseits ihrer sozialen Funktion besitzt: »Ein Wort wie grau kann das Gleichgewicht zwischen dem Meer und der Möwe halten« (346).

Es geht um die poetische Rekonstruktion einer Familiengeschichte. Zu groß ist das Vatergesetz für das Ich, der Vatermantel ist zu weit: Im Spiegel erkennt

¹³ Richard Obermayr: Der gefälschte Himmel. Salzburg: Residenz-Verlag 1998. Die Ziffern in Klammern beziehen sich auf die Seiten dieser Ausgabe.

es die Geste des Vaters, »wo man eine eigene erwartet hätte« (182f.). Die Mutter ist auf der Suche nach ihrem Vater, einem französischen Soldaten, der bei der Landung der Alliierten in der Normandie umgekommen ist. Berichte des Großvaters von der Ostfront sind in den Text einmontiert. Der Tod der Großmutter und der Tod des Bruders wird evoziert. Vielleicht verhält es sich so, wie die erkennbaren Realien nahelegen, daß sich der Erzähler in ein verfallendes Hotel an der französischen Atlantikküste zurückgezogen hat, um aus den Spuren vergangenen Lebens, aus Briefen, Fotografien und Tagebuchnotizen die Kulissen aufzubauen, aus denen die Figuren treten können. Was aber hält die Erinnerungsspuren zusammen, was organisiert ihren Verlauf? Unentwegt sagt der Text »Ich«. Aber dieses Ich ist eine Hohlform, es ist ungreifbar, es geht ein in die Materialität der Dinge – Baum, Haus oder Tisch ist es dann – und mischt sich unter Personen auf alten Fotos; oder es sitzt am Tisch mit Verstorbenen und nimmt teil an längst vergangenen Tänzen. Das Ich will Membran der Dinge sein in einem selbstgeschaffenen Reich aus Wörtern, und es zollt dabei auch noch dem Geringsten Respekt: »Herr, nichts davon war so gering, daß man es unterschlagen könnte. Das ist mein Glaube. Und die Beispiele werden ohne Ende sein.« (360) Diesem Zuviel an Welt korrespondiert ein Leerwerden des Subjekts, das die Verfügungsgewalt über die Welt längst nicht mehr besitzt – eine Grundfigur melancholischen Bewußtseins: »Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst« lautet Sigmund Freuds berühmte Formel in »Trauer und Melancholie«.¹⁴

Unübersehbar ist der religiöse Gestus der Sätze. Sie leben von Anleihen an die Sprache des büßerhaften Bekenntnisses und die Sprache der Erlösung. Diesem Glaubensbekenntnis entspricht die Utopie eines poetischen All-Tages. »An einem einzigen erlösten Tag werde ich leben mit all seinen Gestern und all seinen Morgen. Seine Stunden werden nicht vergehen, sondern über alle Grenzen von Tag und Nacht hinweg in verschiedene Richtungen führen.« (206) Das ist die Bedingung des Textes, seine Regel: Über den Rand der Fotografien aus der Familiengeschichte und über den Rand der Erinnerungsbilder – wie sie im Bewußtsein aufbewahrt sind – hinaus schreibt der Erzähler weiter, was in ihnen enthalten ist. Eine verwelkende Rose auf einem Grab enthält die blühende Rose in einer Vase, den Duft eines Sommers und so fort. Ein Gesicht bildet die Physiognomie sowohl des Vergangenen wie des Zukünftigen ab. Unterstrichen wird diese in Zukunft wie Vergangenheit weisende Möglichkeitsform alles Seienden durch den permanenten Wechsel der Zeiten: Etwas war und wird gewesen sein, die Zeiten laufen quer durch die Gegenwart. Und so ist es kein Zufall, daß zur Ikonographie des Textes das

¹⁴ Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt/Main: S. Fischer 1992, S. 176

Bild des Engels gehört, der sich einen Fixplatz in der Gegenwartskunst und -theorie erobert hat. Der stürzende Engel, der Engel der Geschichte, der Engel als Grenzgänger zwischen dem Reich der Toten und dem Reich der Lebenden – Richard Obermayr nützt die Aura dieses magischen Wunderwesens für sein monumentales Erinnerungsprojekt.

Es gibt noch eine Hohlform, die dem Roman Struktur verleiht: Die Bühne und das Fest, der Tanz und das Spiel, der Schauspieler, der seinen Auftritt hat – diese klassisch zu nennenden Formen der Präsentation und Repräsentation dominieren seine Bildlichkeit. Für den Entwicklungsroman, allen voran für Goethes »Wilhelm Meister«, ist die Bühne die Schule des Lebens. Es gehört jedoch zur (Literatur)-geschichte der Moderne, daß der Aufbruch ins soziale Leben, den die Romanform so großartig in Szene gesetzt hat, begleitet wird von einer Verlustgeschichte. Die glücklich Sozialisierten sind nicht zu denken ohne die Außenseiter, die Schwärmer, die Geschichten von der verweigerten oder nicht erlangten Integration in eine Welt der kalten Kommunikationsflüsse. Und auch daran erinnert »Der gefälschte Himmel«: Die Vergeblichkeit, das verpaßte Leben, das Zuspätgekommenesein, der Abschied, die Gräber, der Tod – in den unterschiedlichsten Verkleidungen geistern sie durch die Textlandschaft. Aber beides, der Aufbruch ins Soziale wie das Pathos der Verweigerung, liegt hinter dem Horizont eines »gefälschten Himmels«. Alles scheint im Banne eines immer wieder variierten Satzes fixiert zu sein: »Aber das Ersehnte und Verheißene liegt ohnehin nicht vor uns, sondern bereits im Grab, in das wir geboren wurden.« (214) So wird aus dem Buch der Erinnerung ein Buch der Vergeblichkeit.

Und dieses ist nicht immer frei von prätentösen, altklugen Sentenzen:

»Der Wein war damals noch ein wildes Gewässer, wir tranken ein abendfüllendes Glas. Der die Schallplatten auflegte, besaß die geheimen Partituren, die das Leben hierin regelten. [...] Viele fanden hier den Bund fürs Leben ... doch wir wandelten auf einem Grat, der so schmal wie die Strumpfnaht am Bein einer Tänzerin war.« (156f.)

Was hier die Worte tanzen macht, ist die Erinnerung an jugendliche Nachtcluberlebnisse. Vermieden werden sollen Abstürze in die Konventionen der Beschreibung, wo uns alles bekannt ist. Der Grat, auf dem sich diese Prosa bewegt, ist manchmal so schmal wie die Naht zwischen der Poesie und einem falschen hohen Ton.

Die Kämpfe sind geschlagen, auch in einem historischen Sinn. Die wenigen erkennbaren Realien beziehen sich vor allem auf die Landung der Alliierten in der Normandie. Nahtlos fügen sich die Kriegsbilder in das Ganze des Textes ein. Und diese Indifferenz, die Brüche und Differenzen einschleift, ist das Problem des Buches. Sie wird verstärkt durch den allgegenwärtigen Vergänglichkeits- und Vergeblichkeitstopos. Denn in jede Sprache, auch und gerade in die Sprache der Erinnerung, ist ein Netz von historisch vorgeprägten

und sich im sozialen Austausch permanent verändernden Machtverhältnissen eingegangen. Es gehört zu den großen Leistungen einer sich dem platten Realismus verweigernden Literatur, Sprache als komplexes soziales System zu organisieren und erfahrbar zu machen, ohne daß sie dadurch ihre magischen oder auch rituellen Eigenschaften, ihre Fähigkeit, sich an sich selbst zu entzünden, verlieren würde.

Die großen Prosabücher der Friederike Mayröcker, die in den letzten 20 Jahren entstanden sind, könnte man als Autobiografie mit den Mitteln der experimentellen Literatur bezeichnen: Was die wuchernde Sprachproduktion sowohl hervorbringt als auch zusammenhält, sind die Aufschwünge und Abstürze eines gefährdeten Subjekts, das körperliche und sprachliche Zustände als austauschbar erfährt. Diese Choreographie des Sozialen wird unterstützt durch eine Vielfalt an Stimmen und Kommunikationsformen. Die Sprache wird zum Medium eines Wechselspiels zwischen inneren Bewußtseinsvorgängen und Außenweltreizen. Richard Obermayr gelingen Bilder von berückender Eindringlichkeit. Gerade ein Text aber, der so sehr auf einer eigenen poetischen Zeit und einem eigenen poetischen Raum beharrt, verliert sein Eigenleben durch die Verengung der Perspektiven. Zu selten hält er die Spannung zwischen der –sprachlichen– Produktion von Innenwelten im Prozeß der Erinnerung und einer von sozialen, psychischen, somatischen Kräften bewegten Außenwelt, die ebenfalls nur durch Sprache vermittelt werden kann.

Es gibt eine Zentralmetapher im Roman, deren Struktur eng mit der Beziehung der Melancholie zum Raum verknüpft ist: Die Welt ist wie ein Haus, sagt der Text. Dieses Haus ist vielgestaltig wie die Welt selbst. Einmal ist es das Haus der Geschichte, der eigenen wie der vorangegangener Generationen, dann das Haus des Bewußtseins oder besser der Erinnerung mit seinen dunklen Kellerabteilen und verstaubten Dachböden, vor allem aber ist es das Haus der Sprache; hier ist das schreibende Ich Bauherr und Bewohner zugleich: »Ich bin das Haus. Ich habe die Hüllen abgestreift und bin leicht und befreit. Staub sucht meine Zimmer ab. Ich wiege nichts mehr. Ich habe von meinem Körper nur die Hand zurückbehalten, mit der ich dies hier schreibe«. (333)

Das melancholische Bewußtsein krallt sich fest an bestimmten Orten, die vergangene Ordnungen repräsentieren: Tanzsälen mit ihrem Glanz vergangener Feste, dem Haus der Großmutter, nach ihrem Tod sehnsüchtig erinnertes Kindheitsrefugium. Die Räume werden leer, die Ordnung statisch. »Mag sein, daß jetzt die Zeit gekommen ist, die Welt zu verändern. Aber bereits das Bett, das ich von ihr geerbt habe, erscheint mir unverrückbar.« (182) Folgt man dem Bild vom Haus, dann gleicht die Lektüre einem Gang durch endlose Zimmerfluchten; was auch immer aber sich hinter den Türen verbirgt, es präsentiert sich im Zustand des Verfalls. Dessen Zeichen sieht der Melancholiker überall, er glaubt nicht an die stetige Vervollkommenung der Welt. Daß er aber nicht glauben kann, darunter leidet er.

Was dem »gefälschten Himmel« fehlt, ist die Widersätzlichkeit des melancholischen Bewußtseins, ist über weite Strecken die Materialität des Dokumentarischen (der Briefe, Berichte und Fotos), ist die Einzigartigkeit und Ungreifbarkeit des historischen Moments (gerade des Krieges, darauf hat Klaus Amann in einer Besprechung des Romans kritisch hingewiesen¹⁵). Daß alles schon geschrieben steht und jedes Streben vergeblich ist, ist allzu deutlich formuliertes Programm. Auch gelten andere Regeln für den kürzeren Prosatext –Vorstufen von »Der gefälschte Himmel« sind in der Literaturzeitschrift »manuskripte« erschienen– als für den Roman. Allen Attacken auf seinen Totalitätsanspruch zum Trotz zielt er doch auf ein Ganzes der Erkenntnis. Wir ahnen, daß dieser Anspruch auch den Roman von Richard Obermayr antreibt, wenn die individuelle Geschichte der Geschichte der Ahnen und der Geschichte der Dinge eingeschrieben wird. Zu einsinnig aber ist ein literarisches Verfahren, das Gefahr läuft, die Brüche zwischen Innen und Außen, Subjekt und Geschichte, Sprache und Bewußtsein in seinem Bilderkosmos zum Verschwinden zu bringen.

»Ich bin bereits geschrieben. Trocken bin ich zu Ende. Mit fallenden Zeilen fließt seine Hand über mich zum Ende hin und schließt.« (365) Am Ende überantwortet sich das schreibende Ich einem Autor, der größer ist als alles. Damit ist die Metapher vom Buch der Welt, in dem wir alle Produkt eines göttlichen Schreibaktes sind, endgültig zu sich gekommen.

Nochmals stürzen die Engel in einem großartigen sprachlichen Aufschwung von einem »gefälschten Himmel«. Erschöpft von dieser negativen Schöpfungsgeschichte stehen wir da. Der Debütroman Richard Obermayrs verweigert jeglichen Bezug auf die Lebenswelt seiner Generation. Ganz am anderen Ende der Vergeblichkeitsskala angesiedelt ist der Roman der 1971 geborenen Kathrin Röggla.

2. Im Würgegriff der Generationen. Kathrin Röggla: »Abrauschen«¹⁶

Wir besitzen das Privileg, länger jung zu bleiben als früher; doch während das Erwachsenwerden andauert, ziehen die Lebensmöglichkeiten vorüber. So kommt es, daß die Gegenwart für die Ich-Erzählerin in »Abrauschen« im Modus des Konjunktiv der Vergangenheit erfahren wird:

ich hätte popsängerin werden sollen, oder mit einer teenieband ein rundumsystem darstellen, dann drüberbügeln, was geht, und absatzmarkt! absatzmarkt! eine gemeinsame sei-

¹⁵ Klaus Amann. Besprechung des Romans in der Sendung »ex libris«. Österreichischer Rundfunk, Programm Ö 1, Sendung vom 13.9.1998

¹⁶ Röggla: Abrauschen (Anm.9). Die Ziffern in Klammern beziehen sich auf die Seiten dieser Ausgabe.

fenblase ausbilden, zum drinnenbleiben und übersprudeln von jugendlichkeit, bis die knallhart wird und abdruck gibt nach außen. aufhören dann mit 18, aber sicher mit 18.

– und was weiter?

– nichts, das ist ja der trick dabei. (34)

»um mich herum der terror der generationen«, heißt es in Rögglas Erzählband »Niemand lacht rückwärts«.¹⁷ Eingeklemmt zwischen den Aktivisten der 68er Bewegung und den Angehörigen der diversen Alternativszenen, konfrontiert mit den karrieremachenden Überfliegern, mit wenig Lust auf Rebellion gegen die Elterngeneration bleibt der »erbengeneration« anscheinend wenig mehr übrig »als des weges zu kollern«. (12f.)

Folgerichtig passiert wenig in »Abrauschen«: Eine junge Frau kommt aus Berlin in ihre Heimatstadt Salzburg, um dort eine Wohnung zu verkaufen. Sie hat ein kleines Kind und einige Ideen vom möglichen Leben; sie fühlt sich fremd in ihrer Heimatstadt. Die restlichen Figuren sind schwer zu fassen, es sind vor allem Männer unterschiedlichen Alters, die in der Wohnung der Ich-Erzählerin auftauchen und diese zum Widerspruch herausfordern. Ihre Identitäten verschwimmen, die Lebensentwürfe gewinnen kaum Kontur. Die Sätze, die sie äußern, sind Sprechblasen. Wir erkennen Punks, Ex-Hausbesetzer, einen Wohnungsmakler, einen, der immer von der Vergangenheit redet in der typischen Manier des »Als ich ein Kind war...«: der »wächst sich so nach hinten aus und kein ende abzusehen« (116). Vor dem Fall der Mauer, da wußte man noch, wo man hingehörte. Aber Marx, Hase und die linke Szene – die Zuhörerin ist zu jung für die abgenutzten Szenemythen. Aus der Verklärung der Vergangenheit ist kein Schuh zu machen, der für die Gegenwart paßte. Weit weg andererseits ist auch der Planet der 16- bis 20jährigen. Der Ort von Kathrin Rögglas Erzählerin liegt im Dazwischen.

In Douglas Couplands Kultroman »Generation X«¹⁸ sitzen einige junge Leute an einem verlassenen Ort herum und denken über Gott und die Welt nach. Sonst tun sie nicht viel. Was sie von der konsumbesessenen TV-Gesellschaft unterscheidet, ist die ironische, aber auch romantische Attitüde, mit der sie ihrer Umwelt begegnen. Sie leben in einem Privatreich aus Zeichen und Symbolen, die nur versteht, wer die Generationserfahrung der »Generation X« teilt – einer Generation, die Schleifen zieht, ohne einen Landeplatz zu finden.

Die Ausgangslage ist der von Kathrin Rögglas Roman vergleichbar und doch auch wieder nicht: Unverkennbar ist der Horror vor der Durchschnitts- existenz der »ottonormalverbraucher«, die wie »aufgespießte schmetterlin-

¹⁷ Kathrin Röggl: Niemand lacht rückwärts. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1995, S. 23

¹⁸ Coupland, Generation X (Anm.2)

ge« ihr Leben in »büros und lagerhallen« ausrinnen lassen. Rögglas Ich-Erzählerin leidet am Zustand der Welt, sie fühlt sich ausgeschlossen, koppelt sich selbst ab. Und wie bei Coupland wird eine Gegenwelt aufgebaut, die aus den Versatzstücken der alten schlechten Welt besteht. Coupland läßt seine Figuren einfach drauflos reden, in den Geschichten, die sie einander erzählen, artikuliert sich ihre Sehnsucht nach einem anderen Leben. »Generation X« recycelt die Urszene der amerikanischen Erzählliteratur (auch wenn der Autor Kanadier ist): Um ein Lagerfeuer herum sitzen Leute und einer beginnt, Geschichten zu erzählen. Das Erzählen bannt die Gefahr der bedrohlichen Wildnis und schafft eine kollektive Identität. Die »Wärme« dieser identitätsstiftenden Fiktion ist mitverantwortlich für den Kultstatus des Buches.

Kathrin Rögglä hingegen macht mobil in der Sprache selbst. Wer sich gemein macht mit der heruntergekommenen Sprache allgemeiner Verständigung, der hat schon verloren: Von solchem Impetus ist diese Prosa getragen. Deshalb kann »Abrauschen« auch nie zum Verständigungsbuch einer Generation werden wie »Generation X«. Rögglas Schreiben steht nicht nur in der vielbeschworenen Tradition österreichischen sprachkritischen Erzählens, die Autorin verpaßt ihrer Erzählerin gleich auch einen familiengeschichtlichen Erzählauftrag: Am Beginn von »Abrauschen« steht der bedenkenswerte Satz »mein vater war ein gartenzwerg«. So schlimm war es aber nicht bestellt um den Vater, da er ein Geschichtenerzähler mit einem »guten griff für die realität« war. Diese Gabe ist an der Tochter »kleben geblieben«, die ihrem kleinen Sohn gerne etwas erzählen würde, wenn der ihr zuhörte. Weil er aber lieber Quartett spielt, »bleibt die mistbiene an geschichte auf mir sitzen« (5) – und wird in die Sprachmischmaschine gesteckt.

Heraus kommt eine verschobene Sprache, die nicht zur Deckung gelangt mit der Gewöhnlichkeit des Alltäglichen. Die Autorin mischt idiomatische Wendungen, sie bildet Wörter neu, sie konstruiert schiefe Metaphern, sie spielt mit der Wechselwirkung von wörtlichem und übertragenem Sinn. Man kann an Elfriede Jelinek denken, ohne daß Rögglas Sprache epigonal wäre; die singuläre zynische Energie der Jelinekschen Texte besitzt »Abrauschen« nicht (mehr). Die negativ besetzte Erinnerung an die Außenseiterposition in der Mädchenschule, eine »salzburger kreditanstalt des katholischen geistes« erfährt durch die spezifische Schreibweise eine Umformulierung:

[...] doch bald war alle luft ausgegraben, die der raum so hergab, und man fiel prompt in ungnade bei dem sonnenschein an klassenkameradinnen. sie versuchten es zunächst mit schußwaffen aus verständnis und waren dabei die längeren hasen am ast, der schon schwang in einen gegeneinanderanfang hinein, weil das aufsichtspersonal ebenfalls in diese richtung stank. (48)

Röggla Schreibweise, die das abgehalfterte Gesprochene aufspießt und ins Absurde dreht, bewahrt die Autorin vor Larmoyanz. So entsteht Witz, wenn ein Vorstellungsinhalt mit der Sprache kollidiert. In Couplands Register der Lieblingsbeschäftigungen der »Generation X« taucht der Begriff des »conversational slumming« auf; er meint das Vergnügen an einem Gespräch, das intellektuell sozusagen verslumpt. Kathrin Röggla greift den Allerweltsgesprächen ebenso wie der konventionellen Beschreibungssprache unter die Arme, wodurch in den besten Fällen wieder sichtbar wird, welche Energien im Banalen stecken. In geläufiger Bekenntnisprosa verfaßt wäre eine Passage wie jene über die Außenseitererfahrung im Mädchenpensionat unerträglich. Dieser Sprachgestus stößt jedoch an seine Grenzen, wo er nicht mehr vor den Wagen einer gemachten Erfahrung oder einer gemachten (sprachlichen) Wahrnehmung gespannt wird, sondern als Vehikel einer Botschaft oder einer allgemeinen Feststellung zum schlechten Zustand der Welt dienen soll. Die Aufzählung der Bestandteile, aus denen Kleinbürgerlichkeit sich zusammensetzt, der wiederholte Verweis auf die Unerträglichkeit des Provinziellen lassen den Roman immer wieder auf der Stelle treten.

Man muß abrauschen im Leben, lautet die Botschaft, und die Erzählerin tut es, indem sie wieder nach Berlin geht: Da wo man herkommt und da wo man wieder landen könnte, unter den Spießbürgern, ist es zu eng. Da wo man vielleicht hinwollte, wenn man wüßte, was man wollte, sind schon die anderen. Also bleibt das Spaziergehen als Mittel gegen die drohende Melancholie. Da tritt man nicht auf der Stelle und kommt doch nicht im Falschen an. Aber man kommt auch nicht irgendwo an, wo es schön ist. Mit einem klassischen Sehnsuchtstopos endet das Buch: »irgendwie riecht es nach meer, habe ich mir aber eben gedacht und bin endlich weitergegangen.« (122)

Was heute so frappiert, ist die Geläufigkeit und Professionalität ganz junger Schriftsteller und Kritiker. Sie schreiben, als ob sie die Errungenschaften der modernen Literatur und den gepflegten Kammerton der gebildeten Kritik miterfunden hätten. (Beeindruckende Beispiele für diese Professionalität sind etwa Norbert Gstreins Erzählung »Einer« oder Marcel Beyers Roman »Flughunde«.) Auch scheint die Zeit der Manifeste, der rhetorischen Feuerwerke junger Wilder, der Proklamationen poetischer Akte hinter uns zu liegen. Vom Selbsterfahrungsschwulst der 70er Jahre sind Autorinnen wie Kathrin Röggla oder Zoe Jenny Lichtjahre entfernt. Doch macht die Selbstverständlichkeit des Zugriffs auf literarische Verfahrensweisen immer wieder aus der Manier eine Attitüde. Die Einsätze sind kalkuliert, und wenn sie noch so hoch erscheinen. Deswegen wohl wurde das Debüt von Bettina Galvagni so euphorisch begrüßt. Geschrieben wurde »Melancholia« in den Monaten Juni – August 1993 in Neumarkt bei Bozen, dem Geburtsort Galvagnis und im Sanatorium von San Donà di Piave. In diesem Buch, so scheint es, steht hinter der Manier das nackte Leben. Galvagnis hinterhältiger Bekenntnistext betreibt den Ausschluß aus der Welt als obsessiv-lustvollen Schreibakt.

3. Melancholie als Bedingung des Überlebens.

Bettina Galvagni: »Melancholia«¹⁹

Aus dem Lobpreis des Schriftstellers Jürg Laederach: »Fein und roh, prüd und fleischig, brausend und nervtötend, übermächtig [...] und mausisch unsicher. Tagelang daran rummäkeln ist kinderleicht; all dies wurde eigens zum Überleben geschrieben; davon dürfte es schwerlich abzubringen sein.«²⁰

Frische Luft und gutes Essen sind die Heilmittel, die die weiblichen Verwandten mit der Mutter als Speerspitze gegen die schwarzen Säfte der Melancholie empfehlen. Vergebens: Lesen und Schreiben, Schreiben und Leben, Leben und Kunst, Kunst und Krankheit, Krankheit und Genie, Genie und Wahnsinn, Wahnsinn und Traum, Traum und Psychoanalyse und wieder zurück: Melancholie erscheint bei Bettina Galvagni als somatischer, als psychischer, als philosophischer Zustand. Alles geht direkt in den Blutkreislauf über; das viele Gelesene und die vielen schweren Gedanken verdicken die Körpersäfte. Als Fluchhelfer aus der Welt der anderen (der Eltern, der Mitschüler und der Lehrer) dienen die »Wollust der Psychoanalyse«, psychosomatische Krankheiten wie die Magersucht und eine identifikatorische Lektüre:

Ich muß aber Geschichten schreiben, und ich klebe an den Büchern und Schriftstellern wie eine Qualle. Als ich gestern abend noch mit Bernhards *Ursache* anfang, dachte ich Das darf nicht wahr sein, daß man das liest und wie Sapphohonig schluckt, als bestünde überhaupt kein Unterschied, ob man Sappho liest oder Thomas Bernhard. Ich beginne, die Bücher zu häuten wie Fischleiber, die Gründe und Ursachen und Wirkungen und Authentizitäten herauszukramen. Vielleicht müßte ich glücklich darüber sein, daß ich mein Leben an den Bücherpfahl hänge. (55)

Neben Thomas Bernhard ist Friederike Mayröcker eine zentrale Schreibikone; es lassen sich in »Melancholia« wunderschöne Bernhard- und Mayröckersätze finden. Vorstellbar wird, welchen Reiz ein poetischer Homunculus aus Mayröcker und Bernhard ausüben würde. »Nimmt man das Spitzeste, was die Galvagni so dahererzählt, dann schlägt sie Thomas Bernhard linkerhand mit fünf zu null« schreibt Jürg Laederach in seiner Besprechung, um allerdings fortzusetzen: »bloß ginge davon kaum Faszination aus«. Faszination geht von der Souveränität aus, mit der vom Leiden an der Welt erzählt wird. Faszination geht von der großartigen Abgeklärtheitsgeste der 17-jährigen aus, so wenn sie die Begegnung mit einem Psychiater beschreibt: »Er schaut mich an, während ich die Zettel anschau und dann mit melancholischen Lolitaugen darüber hinwegspähe mit dem schamlosen, im Grunde tristen Wunsch, ein bißchen Sirene zu spielen.« (151)

¹⁹ Bettina Galvagni: *Melancholia*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1997. Die Ziffern in Klammern beziehen sich auf die Seiten dieser Ausgabe.

²⁰ »It's wonderfully crazy«. In: *Die Weltwoche* Nr.18 vom 1.5.1997

Ein Leib- und Magenbuch ist Italo Svevos großartiger literarischer Kommentar zur Dialektik aller aufklärerischen Praxis, der Roman »Zeno Cosini«, »meine psychoanalytische Bibel« (16). Wie sich im Schlußkapitel »Psychoanalyse« herausstellt, hat Zeno seine Lebensgeschichte einem Analytiker erzählt. Zeno nimmt das Schreiben wieder auf, das ihm der Arzt verboten hat, da nur unter seiner Aufsicht die Selbstprüfung erfolgen dürfe. Davon aber hat Zeno genug: »Jedenfalls bin ich sicher, daß dies die einzig richtige Methode ist, um einer Vergangenheit, die nicht mehr schmerzt, wieder einige Bedeutung zu verleihen und eine verhaßte Gegenwart möglichst rasch verschwinden zu lassen.«²¹ Und weiter: »Meine Phantasien waren Bilder, wie sie dem Fieber entstammen. Plastisch standen sie im Raum, so daß man sie von allen Seiten sehen und betasten konnte. Sie hatten die Körperlichkeit, die Farbe und auch die Bewegung lebender Dinge.«²²

Wie Zeno verkehrt Galvagni den Sinn der Psychoanalyse, Leid durchzuarbeiten und dadurch zum Verschwinden zu bringen, geradewegs in ihr Gegenteil. Das fiebrige Schreiben dient nicht der Aufarbeitung, es erschafft erst in der Imagination die Intensität der sinnlichen Wahrnehmungen. »Ich lebe nur noch im Sylvia Plath Mythos, im selbstsüchtigen Bücherlesen, und habe die apokalyptische Gier, jedes irgendwie emotionale Erlebnis aufzuschreiben.« (80)

Die Melancholiker vom Schlage Zenos oder der Ich-Erzählerin Galvagnis brauchen die Krankheit als Lebenselixier und sie brauchen das Schreiben, weil darin alles enthalten ist; und sie brauchen die Unentschiedenheit: »Ich kann fast sagen, daß mein eigenes größtes Rätsel die alle kühnsten Erwartungen übertreffende Entscheidungslosigkeit ist.« (143) Das ist ein Satz, wie er Zeno Cosini nicht besser charakterisieren könnte und wie er vielleicht auch als Charakterisierung der melancholischen Generation gelten könnte.

»Melancholia« ist ein passagenweise altkluges, präventiöses Buch. Zeit ist für das melancholische Bewußtsein in Galvagnis Exerzitienbuch kein physikalisches Phänomen, auch kein soziales, das unser Leben ordnet und in Tätigkeitsabschnitte gliedert, und wenn, dann zeigt sie an, daß etwas vorbei ist, die Kindheit zum Beispiel; Zeit in »Melancholia« ist ein Zustand, der Erinnerung und Schreiben eins werden läßt. Den Vorschlag eines Journalisten, sie als aktuelle und typische Vertreterin ihrer Generation zu bezeichnen, weil sie über keine Utopie mehr verfüge, weist Galvagni empört zurück: Aktualität ist ihr ein Greuel. Ihr melancholisches Credo: »Nichts verändert sich, alles bleibt gleich. Es gibt keine Hoffnung. Man ist auf Erden, um zu verlieren. Selbst, wenn man nicht hofft, verliert man.«²³

²¹ Italo Svevo: Zeno Cosini. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 534f.

²² Ebda., S. 537

²³ Erfolgreich traurig. Zeitmagazin Nr. 48 vom 21.11.1997

So unterschiedlich die literarischen Schreibweisen auch sein mögen, die in den Texten erscheinen – das intime und poetische Journal bei Bettina Galvagni, der ironisch-witzige Metapherncrash bei Kathrin Röggla, das synästhetisch angelegte Erinnerungsprojekt Richard Obermayrs –, so kommt in ihnen doch ein Gemeinsames zum Ausdruck: es ist charakterisierbar als Abwehr und Unfähigkeit sozialer Integration, wobei aus der Not auch eine euphorisch gefeierte Tugend werden kann. Ihren melancholischen Grundton gewinnen diese Debütromane durch einen erzählerischen Gestus, der die Text-Ichs zu Monaden und zu Nomaden macht. Zu Monaden, als der Dialog, der sprachliche Austausch mit anderen, etwas, was zur Grundbedingung des aufgeklärten politischen Bewußtseins zählt (wieviel wird in den Romanen Haslingers, Menasses, Schindels, Köhlmeiers geredet!), etwas, was als Grundbedingung gelingenden Lebens gilt – und, wenn es fehlt, als psychische Deformation –, ersetzt ist durch die Erschaffung imaginärer sprachlicher Räume: Das »kommunikative Prinzip« verlagert sich, ohne ganz zu verschwinden: Es wird zur Sprechblase oder es wird nacherschaffen in der Erinnerung, im Gespräch mit den Toten, im Gespräch mit Nichtanwesenden, mit Dingen, Büchern.²⁴ Als Nomaden erscheinen die Text-Ichs, als sie weder über ein stabiles sprachliches noch psychisches Zentrum verfügen. Nomaden sind sie außerdem ganz buchstäblich: sie sind nirgends wirklich zuhause. Die Handkesche Feier von Plätzen, die Heimat bedeuten können, weil auf ihnen Gemeinsamkeit sich ereignet, ist diesen Texten fremd. Das bedeutet aber nicht, daß es nicht zu einer Fixierung an Orte kommen kann, wie es für den Melancholiker typisch ist: Das Hotel und das Haus (Obermayr), das Krankenhaus und die Schule (Galvagni), das Blütenstaubzimmer (Jenny), die Wohnung in der Provinzstadt (Röggla) sind Metapher, Passionsort und Ort der Erkenntnis.

Die Kämpfe sind geschlagen, utopisches Denken als Vorstellung einer sinnvoll planbaren besseren Zukunft ist vollkommen diskreditiert. »Ich glaube nicht an eine Ästhetik des Widerstands«, heißt es hochmütig im Journal Bettina Galvagnis. Die Lebens- und die Schreibmöglichkeiten sind einerseits unbegrenzt, was leere Räume entstehen läßt, die mit Erinnerungsbildern und mit Lektüre gefüllt werden – die Lese- und Bildungswut ist stupend –, andererseits sind die Lebens- und die Schreibpositionen längst besetzt: die literarischen Schreibweisen sind ausdifferenziert wie nie zuvor in der Geschichte; überall, wo man hinkommt, sitzt schon jemand oder war schon jemand vorher da. Beides, »Beliebigkeit und Verbindlichkeit«²⁵, ist eng verbunden mit Melancholie. Entweder es ist zuviel da oder zuwenig, oder beides zugleich. In allen Büchern kommt das Fehlen von verbindlichen Existenzmodellen zum Ausdruck,

²⁴ Vgl. Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 166

²⁵ Vgl. ebda., S. 172ff.

was Freiheit im Schreiben bedeuten kann. Umgekehrt ist auch das Paradox zu beobachten, daß »mit zunehmender Exzentrizität« der »Hang zur Verfestigung stärker« wird, wie es Wolf Lepenies mit Blick auf den Melancholiker formuliert.²⁶ Dann wird der melancholische Gestus zur Manier der Wiederholung. Die fröhliche Feier der Unbehaustheit jedenfalls findet nicht statt. Es sind ganz und gar verpatzte Feste, die in den Romanen beschrieben werden.

Die Autorinnen und Autoren, von denen hier die Rede war, mögen über kein politisches Anliegen verfügen und schon gar nicht mögen sie daran glauben, daß man mit Literatur irgendetwas verändern kann; sie mögen wenig Lust zeigen, den Literaturbetrieb zu attackieren, sie mögen auch nicht mehr daran glauben, daß Schreiben ein Mittel sozialer Emanzipation sein kann; aber sie wissen ziemlich genau, welche Schreibweisen verfügbar sind und welchen Reiz und welche Möglichkeiten das Scheitern besitzt. Auf den weiten Wiesen der Melancholie lassen sich die schönsten Blumen züchten. Und das ist dann auch wieder eine Form der Selbstbehauptung. Wahrscheinlich verhält es sich so: »Auf der psychohistorischen Ebene« leben wir in einer »belle époque«, die wahren Katastrophen betreffen immer die anderen: »In einer belle époque wird die Nachdenklichkeit virtuos, die Enttäuschung gelehrt, die Abklärung kompendiös, die Todessehnsucht redselig. [...] Wann gab es zuletzt eine solche Koinzidenz von Sekurität und Verunsicherung?«²⁷ Die hier verhandelten Debütromane sind Ausdruck dieser Koinzidenz. Mit manchmal allzusicherem Schreibgestus, der Klischee, Konvention und Manier miteinschließt, thematisieren sie die Verunsicherungen an der sozialen Basis. Als Organon einer neuen, (Generationen-) Identität schaffenden Literatur sind diese Texte nicht zu gebrauchen. Aber sie zeigen auf exemplarische Weise die Möglichkeiten und Grenzen von Literatur unter den Bedingungen eines rasenden Wachstums an Bildern, Informationen und Diskursen.

²⁶ Ebda., S. 182

²⁷ Peter Sloterdijk: Etwas vor sich haben. Zit. nach: Jochen Hörisch: Verdienst und Vergehen der Gegenwartsliteratur. In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Hg. von Christian Döring. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 32f.

DANIELA STRIGL (WIEN)

Winterglück und -unglück. Zur Alterslyrik Friederike Mayröckers, Ernst Jandls, Gerald Bisingers und Michael Guttenbrunners

Wie alt muß man mindestens sein, um Alterslyrik schreiben zu dürfen? Volker Hage konstatiert in der »Zeit« zu Ernst Jandls 1989 erschienenen »idyllen«: »Ein wenig frühe Alterslyrik«. ¹ Jandl sei »noch nicht einmal 65 Jahre alt, mithin ein Schriftsteller in den besten Jahren.« Wir kennen, um den Bogen weit zurück zu spannen, einschlägige Gedichte etwa von Horaz, der nur 57 wurde – ziemlich frühe Alterslyrik also; allerdings war das in der Antike ein recht stattliches Alter. Die klassischen motivischen Ingredienzen sind auch in diesen Versen enthalten:

Entsetzlich ist's dran zu denken endlich nicht unsterblich
zu sein fremd war mir der Tod in der Jugend ein
Schauspiel mit Kränzen Gegrüßtest-du-Marias fern
meinem Selbst dessen Haut jetzt die Sonne bestrahlt
noch sitz ich in einem Garten trink Wein bewege mich
schmerzfrei und selbstverständlich beginne ich die-
ses Gedicht formulierend und denkend an Krank-
heit Alter an Siechtum und Tod daran erstmals
daß meine eigene Zeit einmal endet ich tot bin oder
sogar noch lebend Sprache nicht fügen mehr kann
zum Gedicht oder sonstwas werde imstande zu
äußern noch sein sprachlich gestisch wer weiß das²

Dies ist die erste Strophe eines Gedichts von Gerald Bisinger mit dem Titel »Noch stehts mir dafür«, geschrieben 1977, im 41. Lebensjahr des Autors – sehr frühe Alterslyrik also, wenngleich prospektiv vorweggenommen. Dem Gedicht ist ein Motto von Lukrez vorangestellt: »Dann, sobald schon der Leib

¹ Volker Hage: Die Sprache heult und lacht. Großer Klamauk, tiefe Verfinsterung: Ernst Jandls Gedichtband »idyllen«. In: Die Zeit, 8.9.1989

² Gerald Bisinger: Am frühen Lebensabend. Trilogie. O.O. (Graz): Droschl 1987, S. 13

von den gewaltigen Kräften des Lebens zermüht ist, die Kräfte geschwunden und verfallen die Glieder, wird lahm der Verstand, entgleist auch die Zunge« – »claudicat ingenium, delirat lingua«. ³ Die Angst davor, das *ingenium*, den Verstand, die Inspiration, die Fähigkeit zu schreiben zu verlieren, oder überhaupt die Sprache, nur noch zu stammeln, zu delirieren, jene Angst vor dem Verlust der poetischen Potenz, die Bisingers Gedicht benennt, ist die Urangst des Schreibenden. So meint Alterslyrik wohl im weiteren Sinne die Lyrik, die man in fortgeschrittenen Jahren produziert, und im engeren Sinne jenen Teil davon, der sich thematisch mit den unerbittlichen Perspektiven des Alters befaßt. Immer jedoch ist Alterslyrik zugleich, ausgesprochen oder nicht, Widerlegung des eigenen Lamentos, Selbstvergewisserung, daß es so weit noch nicht gekommen ist.

Volker Hage, der sich bezüglich der Jandlschen Alterslyrik schließlich großzügig gibt – »schön und gut, er hat sie sich verdient« –, erscheint freilich auch besorgt: »doch hoffen darf man auf einen neuen Aufschwung.« ⁴ Worin der bestehen soll, wenn ohnehin »die poetische Kraft« des Dichters »ungebrochen« scheint, und wie der aussehen soll angesichts des Todes, bleibt offen. Das ästhetische Gnadenbrot, das sich einer, schön und gut, verdient hat, wird von Herzen gern gewährt, wenn ein Gemüt etwas sonniger leuchtet.

Nun jedenfalls: Die Dioskuren der modernen österreichischen Lyrik sind in die Jahre gekommen. Ihre sechziger und siebziger fallen in die achtziger und neunziger Jahre des Jahrhunderts. »Winterglück« (1986) und »Das besessene Alter« (1992) heißen Friederike Mayröckers jüngere Gedichtbände geradezu programmatisch, während Jandls Titel in dieser Hinsicht neutral bleiben: »idyllen« (1989), »stanzen« (1992) und »peter und die kuh« (1996). Weil Avantgarde gemeinhin an das Bild jugendlichen Stürmens gebunden scheint, so sind wir doch neugierig, was daraus geworden ist: Revision oder Reife? Am Ende gar Klassikertum? Läßt sich womöglich so etwas wie ein Altersstil skizzieren? Wenn hier dann noch mit Gerald Bisinger und Michael Guttenbrunner zwei Außenseiter des Literaturbetriebs ins Blickfeld rücken, so kann damit das Bild natürlich nicht komplett werden. Die Wahl bleibt willkürlich, die lyrischen Positionen bleiben für sich bestehen und geben gerade dadurch einen Einblick in die Bandbreite dessen, was zeitgenössische Poesie in Österreich ausmacht. Eines haben alle vier gemeinsam: Sie sind Dichter des Vor-Computer-Zeitalters, zu ihrem Handwerkszeug gehören Schreibmaschine, Bleistift und Tinte. Beginnen wir mit dem Titelgedicht des Mayröcker-Bandes »Winterglück« ⁵:

³ Das Lukrez-Zitat aus »De rerum natura« lautet vollständig: »post ubi iam validis quassata est viribus aevi / corpus et obtusis ceciderunt viribus artus, / claudicat ingenium, delirat lingua...« (Übersetzung D.S.).

⁴ Hage, Die Sprache heult und lacht (Anm. 1)

⁵ Friederike Mayröcker: Winterglück. Gedichte 1981-1985. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 130

Winterglück

eine Erlösung eine Offenbarung jetzt diese
Stimme wieder zu hören Vogelstimme jetzt dieses
Gezwitscher, etwas wie Paradiese blühten
auf ich vergösse die
Tränen

aber die Stimme kommt nicht Vogelstimme nein dieses
Winterglück
ist mir nicht zgedacht jemand
anderer an einem anderen Ort wird es wird dieses Gezwitscher
Vogelstimme Stimme empfangen an meinerstatt jetzt in dieser
Stunde Sekunde

Zweifellos ist das ein für Mayröckersche Verhältnisse lakonisches, ein konzentriertes und konzentrierendes Gedicht, in dem jene »zentrifugale Kraft«⁶ nicht wirkt, die Luigi Reitani als prägendes Element in Mayröckers später Lyrik ausgemacht hat. Und nirgends scheint es gegen das Verstehen hermetisch abgeriegelt. Es beginnt, titelgerecht, als reine Idylle. Daß das heraufbeschworene »Winterglück« ein konjunktivisches ist, kann der Leser frühestens am Ende des dritten Verses ahnen – frühestens, denn »blühten« wäre auch als Imperfekt auffaßbar. Er weiß es spätestens beim »vergösse« der vierten Zeile. In der zweiten Strophe wird – auch grammatikalisch – die Verneinung dieses Glücks durchexerziert, das nicht gänzlich zunichte gemacht, aber doch, eine Art Stellvertreterglück, einem anderen »zgedacht« ist. Zgedacht von wem? Erschallt hier ein Ruf, ergeht gar eine Berufung? Oder liegt das Glück des Vogelrufs allein in seiner winterlichen Seltenheit, in seinem Versprechen eines baldigen Frühlings, das auf dem Erinnern an einen vergangenen (»wieder zu hören«) gegründet ist? Die semantische Umgebung – »Erlösung«, »Offenbarung«, »Paradiese«, »empfangen« – würde eine religiöse Deutung erlauben, der andere Ort könnte (da gibt es Korrespondenzen⁷) auch der Tod sein; der Text legt die Bedeutung jedoch nicht eindimensional fest. Die synonyme Begriffsreihe beginnt mit dem Mehrdeutigen und kommt zum Spezifischen: »Stimme«, »Vogelstimme«, »Gezwitscher«. Nach der negativen Festschreibung von »Stimme« und »Vogelstimme« im ersten Vers der zweiten Strophe geht der Abgesang wieder in die umgekehrte Richtung: »Gezwitscher Vogelstimme Stimme«. So ist die Stimme, die ausbleibt, im Gedicht geradezu überpräsent. Das unerfüllte Jetzt, der leere Moment der Gegenwart, der einen anderen zum

⁶ Luigi Reitani: Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers. In: In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Hrsg. v. Klaus Kastberger und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Sonderzahl 1996, S. 53-68, hier S. 66

⁷ Etwa Mayröcker, Winterglück (Anm. 5), S. 72: »mein / Vater ist schon lang dahin/ [...] mein Vater ist an einem / Ort er spricht zu mir von einem / Ort«.

Empfänger macht, wird zum Angelpunkt des Gedichts, weitestgehend komprimiert in der effektiv gereimten Coda »Stunde Sekunde«. Das vom Titel verheißene Winterglück ist nicht nur deshalb fragwürdig, weil es sich als unreal herausstellt, sondern auch deshalb, weil es, käme es zustande, im Vergießen von Tränen bestünde. »Tränen« steht als einziges Wort ebenso exponiert für sich wie »Winterglück« in der zweiten Strophe. Tränen fungieren in Mayröckers Lyrik freilich (genauso wie all die Schwalben, Lerchen und Amseln) immer wieder als Zeichen des Lebendigseins: »sprießende Tränen also winkt neu / mir das Leben?« heißt es etwa in dem Gedicht »Gefühle des Umgangs«. ⁸ Die Tränen, die das Ich nicht vergießen kann, hätten es aus der Winterstarre, der emotionalen Erstarrung gelöst.

Trotz allem hat das Glück als das intensive Erlebnis des Augenblicks für Mayröcker auch jetzt noch seinen Ort im Gedicht, wie etwa »die Überflutung« ⁹ beweist:

ist das diese Schön-
blindheit : Frühsommerjahre mit
Schwalben, Robinien, diese Über-
flutung?
zusammengeknüllt auf dem Sofa viele
Papiervögel die in den Süden
ziehen...
geh ich noch nicht am Stab wie einst
steifgefrorener heiliger
Nikolaus, winters, dieses
Maijubilieren, dieses Schmetternd und
Frühlingswerk, gilt mir noch,
Spätling ich, und ich sah und siehe,
die Wolke und halbe
Zeit längst vorüber, schließlich den
Rhein in seiner strömenden
Wiege

Nüchtern zusammengefaßt ist in diesem Gedicht die oft schweifend und ausschweifend praktizierte Entrückung und Verzückung, das auch sprachlich, fast ungehemmt durch Satzzeichen, mäandernde Verströmen, Diffundieren an und in die Welt, als »Schönblindheit« und »Überflutung«. Allein diese zentralen Wörter sind durch Enjambements getrennt, in denen nicht eine Spaltung nachgebildet scheint, sondern vielmehr das über Versgrenzen Schwappende und Flutende. Blindheit vor so viel Schönheit, Überflutung durch so viel Reiz – sind die »Frühsommerjahre« all die Frühsommer eines Lebens zusam-

⁸ Ebda., S. 32

⁹ Ebda., S. 114

mengenommen, oder erscheint der einzelne Sommer unendlich lang? Das schreibende Ich wird seinerseits von der Überflutung erfaßt, die überschüssige Produktion landet in Form von *Papiervögeln* auf dem Sofa: durchaus ein Beweis für poetische Rüstigkeit, noch wird kein Stock, kein Stab benötigt; auch hier ist die winterliche Erstarrung (»steifgefrorener heiliger Nikolaus«) das Gegenbild. Das Ich gehört noch dazu, mag die »halbe Zeit«, Lebenszeit auch längst abgelaufen sein. Am Schluß mündet die Flut tröstlich im Ursprung, an der Quelle des Rheins, an seiner »Wiege«.

Der Tod war für Mayröcker immer schon der große Antagonist, der Spielverderber; in »Veduten«¹⁰ packt sie ihn quasi bei den Hörnern:

[...] angeheuert jedoch vom Tode
bin ich, nicht viele Tage bleiben mir noch, also
schnellstens und schnell, und möchte doch frei sein zu
leben, der Gedanke an Erpressung des närrischen Grimassen-
schneiders Tod, sein unverständliches Kauderwelsch : ist
mir zuwider : möchte ich brüllen in seine Fratze, ich kenne
sein hassenswertes System : möchte ich brüllen, Verheerungen,
Turbulenzen, Blutbad und Torsi, oder ganz heimlich auf
Zehenspitzen schleicht er daher, schnell-spinnend
wende ich mich beiseite, nein! [...]

Was das lyrische Ich dem Tod hartnäckig entgegensetzt, ist der Succus seiner Existenz: »was bleibt mir? mich betören : ich will mich betören / lassen von aller Welt : anblaffen, flanieren, Zauber- / botschaften vernehmen und weiter austreuen, undsoweiter, [...]«¹¹ Mayröckers Todesmetaphern enthalten aber mitunter auch eine beinahe gelassene Unerbittlichkeit: »ich bin abschüssig abschüssig alles wann / werd' ich abgeschoss'...«¹² Oder: »mit dem Griffel-Ende des Lebens zwischen / den Fingern schreibe ich, dennoch gesellig, wie... // und immer tiefer / sinkend in die Erde hinab«¹³ Das Bild vom sich zu Ende schreibenden Leben, vom sich gleichermaßen abnützenden Lebens- und Schreibwerkzeug erscheint als das Schlüsselbild dieser Alterslyrik, in der *Biographie* ganz wörtlich genommen und offenbar nicht damit gerechnet wird, daß das Schreiben aufhören und das Leben weitergehen könnte.

Am 18. Februar 1987 verkündet die »Burgenländische Freiheit« »Friederike Mayröcker kommt!« und beschließt die frohlockende Ankündigung eines Auftritts in Eisenstadt mit dem Satz: »Der Abstand verspricht ein literarisches Ereignis zu werden.«¹⁴ Mit diesem Lapsus ist das Blatt tief in den Gegenstand

¹⁰ Ebda., S. 70

¹¹ Ebda., S. 71

¹² Ebda., S. 40

¹³ Ebda., S. 15

¹⁴ Anonym: Friederike Mayröcker kommt! In: Burgenländische Freiheit, 18.2.1987

eingedrungen. Heinz F. Schafroth hat das »Schreibend Abstand nehmen« mit Blick auf Gedichte der Siebziger als ein Verfahren der Mayröcker beschrieben, bei dem es um Distanz zur erzählbaren Geschichte, zur nachvollziehbaren Metaphorik gehe.¹⁵ Mir scheint, in diesen Bänden nimmt Mayröcker auf neue Weise Abstand, ohne Bisherigem eine Absage zu erteilen: Etliche, meist kurze und auch kurzzeilige Gedichte schlagen einen anderen Ton an als die zerstreut-zentrifugalen Hymnen. Das lyrische Ich scheint innezuhalten in der Feier des Daseins und einen Schritt zurückzutreten, altmodisch gesagt: sich zu sammeln und zu besinnen. Manche dieser Gedichte sind durchaus unkryptisch und von souveräner Einfachheit: lakonische Beobachtungen etwa und ausschnittshafte Kindheitserinnerungen – die ja genuiner Bestandteil jeder Alterslyrik sind. Mit dem Abstandnehmen vom Fluß des Parlandos wird das lyrische Ich greifbarer, rückt es dem Leser näher, etwa in »Rohrmoos 85«¹⁶, das mit einer Grille im Gras und einem strahlenden Augustmorgen beginnt:

[...]

die Namensschildchen am Gartentor, plötzlich
fiel es mir auf, am Gartentor die beiden
Schildchen mit unseren Namen : verblichen
verwaschen verwischt vom Regen der
fiel, vom Regen der schlug gegen das
Tor in der Nacht und wehte wie über
Gräber. von unseren
Gräbern gewaschen die Namen, Grabsteine
namenlos plötzlich fiel es mir ein, neben mir der
Andere schwie, dachte womöglich das
gleiche

Die konventionelle Thematik ist hier (beginnend mit der Grille, seit der Anakreontik Symbol des einsam singenden Dichters) wahrhaft lapidar abgewandelt: Die Kräfte der Natur löschen nicht bloß das physische Leben aus, sondern auch die Namen, das Andenken und damit die gesamte Existenz. Das unablässige, unerbittliche Regnen und Wehen ist im Fluß der Metrik virtuos nachgebildet.

Daß Ernst Jandl in seinen späten Gedichten mehr und mehr *ich* sagt, auch daß er mehr und mehr auf tradierte Formen und mit sichtlichem Vergnügen auf den Reim zurückgreift, wurde allenthalben wahrgenommen.¹⁷ Verführerisch wäre es zweifellos, Friederike Mayröckers und Ernst Jandls Gedichte auf

¹⁵ Heinz F. Schafroth: Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltsicht. Fünf Kapitel oder Kapitelanfänge zur Friederike Mayröcker. In: Text + Kritik H. 84 (1984), Friederike Mayröcker, S. 55-70, vgl. S. 56ff.

¹⁶ Mayröcker, Winterglück (Anm. 5), S. 11

¹⁷ Vgl. ausführlich dazu Wendelin Schmidt-Dengler: »noch ein weichen dichterlich«. Zu Ernst Jandls Lyrik von 1982 bis 1992. In: Text + Kritik H. 129 (1996), Ernst Jandl, S. 51-60

Korrespondenzen abzuklopfen, zum Beispiel in den Liebesgedichten. Man könnte Jandls »älterndes paar. ein oratorium« (aus den »idyllen«)¹⁸ in seiner krassen, ja auftrumpfenden Unflätigkeit neben Mayröckers »Hautanziehungen« stellen, wo es, abstrakt gesprochen, um dasselbe geht: um die Hinfälligkeit des Körpers (»die Gichtbrigade in mir unterwegs«), um vergangene Liebesglut und die traurige Sexualität des Alters.¹⁹ Auch hat Mayröcker das Jandlsche Zitat aus der Matthäuspassion »wir setzen uns mit tränen nieder« in dem Band »Das besessene Alter« aufgegriffen und zu einer Gedichtüberschrift gemacht.²⁰ Doch die Fallhöhe zwischen der sanften Wehmut da und dem wütenden Zynismus dort ließe den Raster des Vergleichs wohl allzu grob geraten, und den Texten beider wäre Unrecht getan. Es passierte das, was passiert, wenn man etwa Mayröckers »du Vogelmensch läßt dein Gefieder sinken«²¹ auf Jandls »gschdanzl« »hotel puchberger hof« prallen läßt: »i friis mai suppn / du schaust dawäu dei bost aun / so brauch ma nix reedn / dafia schlogt uns de kost aun«.²² Abseits des Küchenhumors findet sich aber durchaus das eine oder andere Vergleichbare: Anmerkungen zum Alltag (ein doppeltes Loblied auf den Schlaf²³), bruchstückhafte Ausgrabungen der Kindheit. Ohne Vergleich sind Jandls berserkerhafte Demontagen der eigenen Körperlichkeit, als wolle er der Natur Konkurrenz machen, sowie sein Bekenntnis zur Schreibhemmung:

einmal kann ich schreiben
einmal kann ich nicht schreiben

auf einmal kann ich schreiben
auf einmal kann ich nicht schreiben

einmal kann ich etwas aufschreiben
einmal kann ich etwas nicht aufschreiben

so wird es bleiben
so wird es nicht bleiben²⁴

¹⁸ Ernst Jandl: Poetische Werke in 10 Bänden. Hrsg. v. Klaus Siblewski. Bd. 9, München: Luchterhand 1997, S. 122-124. »fick mich wie einst im mai, bis hin zum doppelschrei«, heißt es da und: »ach scheiße, wie die liebe oft sich zeigt / wir hatten so gehofft, daß sich der tag nie neigt« (S. 123).

¹⁹ Ebda., S. 131

²⁰ Friederike Mayröcker: Das besessene Alter. Gedichte 1986-1991. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 126. Das Gedicht ist Ernst Jandl gewidmet.

²¹ Mayröcker, Winterglück (Anm. 5), S. 125

²² Jandl, Poetische Werke Bd. 9 (Anm. 18), S. 225. Hochdeutsche »Übersetzung«: »Ich esse meine Suppe, du schaust inzwischen deine Post an. So brauchen wir nichts zu reden, dafür schlägt uns die Kost an.«

²³ Vgl. Mayröcker, Das besessene Alter (Anm. 20), S. 140f. und Jandl, Poetische Werke Bd. 9 (Anm. 18), S.84

²⁴ Jandl, Poetische Werke Bd. 9 (Anm. 18), S. 24

Das ist ein, sieht man von allen Wiederholungen ab, sehr wortkarges Gedicht mit einer denkbar einfachen viermaligen Positiv-Negativ-Kopplung. Nur auf den ersten Blick illustriert es den Einfallsmangel, von dem es (auch) handelt. Die zweite Strophe variiert das grundsätzlich bestehende Problem zur Plötzlichkeit des zündenden oder erlöschenden dichterischen Funkens, und zwar allein durch den Auftakt mit der Präposition »auf«, die in der dritten Strophe mit dem zentralen Verb »schreiben« am Versende verschmolzen wird, um die Sache noch einmal zu fassen: Es geht darum, *etwas aufzuschreiben*, also etwas schon Vorhandenes auf andere Weise zu realisieren. Die Offenheit des bald Könnens, bald Nichtkönnens machen erst die scheinbar ebenso offenen Schlußverse zunichte: »so wird es bleiben / so wird es nicht bleiben« – weil das Schreibvermögen sich ganz erschöpft? Wohl doch eher, weil die Lebenszeit abläuft.

Die Assoziation zur dem Ich abhandenkommenden sexuellen Potenz drängt sich auf, vielfach und grimmig abgehandelt (»er steht nicht / heraus, nicht hinein; schlimmer / als tot«²⁵), am ausgiebigsten im Satyrspiel der »stanzen«: »i waass ned wie oft / und scho goaned ob immer / aber eher a bissl weniga / und amoe gwiss nimma«.²⁶ Jandls Destruktionsarbeit macht vor dem eigenen Körper nicht halt, bald die Reinigung von »Restzähnen« und Zahnprothese als »hohe kunst«²⁷ zelebrierend, bald den Sieg der Vernichtung:

Victory

das husten des alten mannes
 lieblich durchdringt sein tagewerk
 worin besteht es? in intervallen
 läßt es ihn auf die couch fallen
 mitsamt seinen wütenden gedanken
 dem schweren kampf in seinem kalkkopf
 zwischen dem einstigen jetzt und dem jetzigen einst
 bis ihn der husten erneut hochblockt
 der sterbespecht auf seine glatze trommelnd²⁸

Nicht der Husten wirft den alten Mann nach der grammatischen Logik auf die Couch, sondern sein Tagewerk. Kampf herrscht »zwischen dem einstigen jetzt und dem jetzigen einst«. Das heißt unmißverständlich und subtil zugleich, daß Vergangenheit und Erinnerung niemals zur Deckung gebracht werden kön-

²⁵ Ebda., S. 85

²⁶ Ebda., S. 229. Hochdeutsche Übersetzung: »Ich weiß nicht, wie oft, und schon gar nicht, ob immer, aber eher ein bißchen weniger und einmal gewiß nimmer.«

²⁷ Jandl, Poetische Werke Bd. 9 (Anm. 18), S. 105

²⁸ Ebda., S. 86

nen und daß das Wissen um diese Unmöglichkeit wehtut. Das Stakkato des Hustens, der sich in einem frappierenden Bild in den »sterbespecht« verwandelt, wird zum Victoryzeichen, zum Siegesgetrommel des Todes. Der Kampf ist aussichtslos.

Dem Tod den Stachel nehmen, das müßte heißen, den Spieß umzudrehen und ihn zu suchen. In seinem jüngsten Band »peter und die kuh« läßt Jandl einen in indirekter Rede mit Gott über ein baldiges Lebensende verhandeln: »er bitte jedoch um eine gewisse frist / also noch nicht sofort / außer nur durch sein sofortiges ende / sei ein halb-tot sein, ein schein-tot sein / zu verhindern. // dann lieber sofort. / was wiederum nicht heiße: / auf der stelle.«²⁹ Dieser (selbst)ironischen Beleuchtung menschlicher Radikalität setzt der Dichter die unbarmherzige Anleitung »vermeide dein leben« entgegen, eine Lebenshilfe der besonderen Art: »du bist ein mensch, verwandt der ratte. / leugne gott. / beginne nichts, damit du nichts beenden mußt.«³⁰ Also, so heißt es am Ende: »atme dich zu tode«. Da wir doch alle nichts anderes tun, hat uns im Paradox der Sarkasmus eingeholt: Das Leben läßt sich eben so halbherzig nicht vermeiden.

Angesichts solcher Texte erscheint die Frage nach der unverdrossen hochgehaltenen Fahne der Avantgarde müßig: Ernst Jandl hält sich *jenseits* auf, wohl auch jenseits von Gut und Böse, sicher aber jenseits von vorne und hinten. Seine späten Gedichte künden von einem einzigen Sichnichtscheren: um die Moral, um den guten Ton, aber auch um Konventionen des Modernen. Es ist nicht etwa so, daß Jandl – wie Wendelin Schmidt-Dengler es für den Aufbau der »idyllen« nachvollzieht³¹ – seine höchste Freiheit am Ende im Gebrauch einer von ihrer Mitteilungsfunktion emanzipierten Sprache fände. Seine Freiheit besteht vielmehr darin, weiterhin ungeniert *mitzuteilen*, wenn es (und was) ihm paßt. Es ist die Souveränität des Meisters, der niemandem, auch sich nicht, etwas beweisen muß, der sich Understatement leisten kann, der freilich auch seinem Spieltrieb weiter freien Lauf läßt. Die »outriierte Banalität«³², die Schmidt-Dengler in den »stanzen« ortet, findet sich auch in den »idyllen«, und sie ist nicht selten eine vorgespiegelte, ein Schutzschirm vor zuviel Tiefgang. Eine entschlackte Sprache läßt sich ohne Verkrampfung handhaben – zum Beispiel

ein wort und ein wort – so nebeneinander

es ist plötzlich da
zum beispiel ein winter
frühling so fern
steht schon dahinter

²⁹ Ernst Jandl: peter und die kuh. München: Luchterhand 1996, S. 76

³⁰ Ebda., S. 77

³¹ Vgl. Schmidt-Dengler, »noch ein weilchen dichterlich« (Anm. 17), bes. S. 54f.

³² Ebda., S. 59

und dazwischen ist nichts
doch darin ist alles
was bis dorthin
zu ende sein kann³³

Die Sprache, die in der Wortfolge *Winter – Frühling* fugenlose Kontinuität vorgaukelt, wird hier überführt: Denn wer den Frühling erleben will, muß erst den Winter überleben. Das ist einfach geschrieben, aber nicht einfach gedacht und gar nicht so einfach zu verstehen. Eine eingängigere Abwandlung des Motivs vom scheinbar fehlenden Übergang enthalten die »stanzen« unter dem geriatrisch anmutenden Titel »sehprobe«: »do drimman schdeed ›jung‹ / dort drimman schdeed ›oed‹ / dazwischn siach i nix / oijo! wosn? ›boed‹«. ³⁴

Mit dem Stichwort Übergang sind wir bei Gerald Bisinger, der übrigens als Widmungsträger eines spaßigen Sprachspiels in den »idyllen« vorkommt: »mann & frau / in der welt des deutschen / 2. folge // gerald bisinger zum 50. Geburtstag«. ³⁵ Neben dem bereits zitierten frühen Altersgedicht findet sich in Bisingers »Gedichten auf Leben und Tod« ein Stück mit dem Titel »Ich trinke«, wiederum mit einem lateinischen Motto, diesmal aus Senecas »De brevitae vitae«. ³⁶ Bisinger hat das Gedicht an seinem 42. Geburtstag geschrieben:

[...] ich leb noch mit 42
das ist auch eine Leistung wenn man so will ich sitz
vor der Bahnhofsgaststätte im Freien zu Berlin Bahn-
hof-Wannsee trink Weinbrand und Coca Cola an meinem
Geburtstag weit mehr als mein halbes Leben ist höchst-
wahrscheinlich verbracht ich schreibe ich trinke

Der Band wurde 1987 als erstes Buch einer Trilogie neu aufgelegt, die den treffenden Titel »Am frühen Lebensabend« trägt. 1998, zwanzig Jahre nach dem Entstehen von »Ich trinke«, knüpfte Bisinger mit dem Band »Ein alter Dichter« daran an. Gerald Bisinger, Wiener des Jahrgangs 1936, Übersetzer aus dem Italienischen, im Äußerlichen des Lebens und der Erscheinung auf H.C. Artmanns Spuren, lebte mehr als zwanzig Jahre in Berlin, verstarb im Februar 1999 in Wien. Als Lyriker hat er mit seiner Ästhetik des Unscheinbaren nie Furore gemacht.

Fanden sich seinerzeit mitunter noch leibhaftige Hexameter, so sind die Verszeilen in »Ein alter Dichter« kurzatmiger geworden. Immer noch klingt

³³ Jandl, Poetische Werke Bd. 9 (Anm. 18), S. 44

³⁴ Ebda., S. 207. Hochdeutsche Übersetzung: »Da drüben steht ›jung‹, dort drüben steht ›alt‹, dazwischen sehe ich nichts. O ja! Was denn? ›Bald‹.«

³⁵ Ebda., S. 152

³⁶ Bisinger, Am frühen Lebensabend (Anm. 2), S. 43f.

dank bewußt gebundener Rede ein antikisierender Rhythmus in der gesprengten Form. Der Band weist eine bemerkenswerte formale Geschlossenheit auf. Begonnen wird er wie ein Roman – mit einem bewußten Akt: »am heutigen Sonntag beginne ich einen / neuen Gedichteverlauf mit diesem Gedicht«. ³⁷ Der Band enthält, beginnend mit dem 3. März 1991, in chronologischer Reihenfolge nebst Prolog und Epilog 55 Gedichte, jeweils nach einer Fünfer-Gruppe unterbrochen von kurzen, haikuähnlichen *Intermezzi*, es folgen neun mehrteilige »Postscripta«. In beinahe jedem Gedicht wird das Ich genau situiert – es sagt von sich, wo (meist: in welchem Gasthaus) es sitzt und was es (meist: Rotwein) trinkt und raucht. So manches Gedicht suggeriert dem Leser, es befände sich in statu nascendi, wobei sich naturgemäß stets als ironische Pointe herausstellt, daß es schon fertig ist. Eine paradoxe Materialisierung scheint sich da zu vollziehen, eine Verwandlung von Wein und Rauch in Lyrik. Die Formel »primum vivere deinde scribere« hat für Bisinger keine Gültigkeit, betreibt er doch die größtmögliche Gleichzeitigkeit von Leben und Schreiben. Radikaler noch als Goethe, der in den »Römischen Elegien« verkündet, in den Armen der Geliebten gedichtet, ihr den Hexameter auf den Rücken geklopft zu haben, verlegt Bisinger den Prozeß des Dichtens in die Gegenwart und führt ihn vor, indem er mit dieser Gegenwart ganz auszukommen vorgibt: eine Art lyrische Live-Übertragung also, die den Leser zum Zaungast der Produktion macht, ohne ihn dabei etwa mit Schreibüberlegungen zu behelligen.

Eher ausnahmsweise enthält das Gedicht »Tschechische Zigaretten« ³⁸ Ausblicke in Zukunft und Vergangenheit, ein Programm für den Lebensrest und ein Resümee:

Tschechische Zigaretten

So lang ungeminderten Bewußtseins
ich lebe werd voraussichtlich Ge-
dichte ich schreiben in Wien die
meisten im Wirtshaus in Zügen ge-
legentlich in Berlin im Wirtshaus in
Mikulov Sopron wer weiß wo auch noch
höchstwahrscheinlich im Wirtshaus
mein Leben erwartend aufmerksam und
gespannt bis jeweils zum nächsten Ge-
dicht wann schritt ich am Rande von
Passau die Donau entlang wann aß dort
am Donauufer ich Gnocchi al pesto
durch prasselnden Regen ging ich in

³⁷ Gerald Bisinger: Ein alter Dichter. Graz, Wien: Droschl 1998, S. 9

³⁸ Ebda., S. 19

Sopron ganz schön heiß schien die
 Sonne in Mikulov als ich dort mich
 befand die Grenzen zu Österreichs
 staatlicher Nachbarschaft sind mühe-
 los jetzt zu passieren in Autos in Zü-
 gen wann war ich in Südtirol in den
 jüngstvergangnen zwei Wochen zahlte in
 Wirtshäusern ich mit Lire mit D-Mark
 mit Schilling versteht sich mit Kronen
 Forint trank Rotwein trank Bier trank
 Kaffee aß so manches Gericht auch nicht
 auf eigene Kosten soeben hab eine
 Gulaschsuppe verzehrt ich in Wien
 rauch beim Schreiben in einem Wirts-
 haus jetzt tschechische Zigaretten

Wien, den 22. Mai 1991

Der vollständige Verzicht auf Interpunktion, gepaart mit einem hurtig auch über Worttrennungen hinwegspringenden Enjambement, verleiht den Versen etwas unruhig Schweifendes, Offenes, Vagabundierendes, das mit den thematisierten Grenzüberschreitungen des Ich, dem Reisen, dem oftmaligen Geld- und Sprachwechsel korrespondiert. Eine sinnvolle Gliederung der syntaktisch vorgeordneten Textmenge ergibt sich nicht optisch, sondern phonetisch, Unklarheiten können jedoch selbst beim lauten Vorsprechen bestehen bleiben. Die metrische Gestalt enthält auch ein Moment der Monotonie, wirkt wie eine Art akustisches Perpetuum mobile, was sich wiederum mit der inhaltlichen Insistenz dieser Lyrik verträgt: »Ein Tag nicht wie der andre doch ähnlich die Ta- / ge für mich der selber ich immer mehr ähnlich mir / bleibe«. ³⁹ Sich selbst ähnlich Bleiben als Privileg und Bürde des Alters erfüllt sich hier in wiederholten Besuchen derselben Städte, Lokalitäten, Lokale: »Diese Wiederholungserlebnisse täuschen / dem Einzelnen solange er gesund sich fühlt / jedenfalls Unsterblichkeit vor wieder sitz / ich im Garten eines Samstags heute von Anny / Demuths Wirtshaus ZUM ALTEN DRAHRER in der / Liebhartstalstraße trink Rotwein [...]«. ⁴⁰

Die Wahrheit trifft unvermittelt, wie im Titelgedicht nachzulesen:

Ein alter Dichter

Als gestern ich nach meiner Ankunft in
 Graz und im SCHLOSSBERG HOTEL in einem
 Spiegel dort mein Gesicht sah war schlag-

³⁹ Ebda., S. 36

⁴⁰ Ebda., S. 64

artig mir klar ich bin jetzt ein alter
Dichter diese Erfahrung so deutlich und
auch erschreckend wurde bisher nie noch
mir zuteil ich schreib mir das auf heute
und zur Erinnerung in diesem CAFÉ GLOCKEN-
SPIEL das neu für mich ist hier in Graz
keine Gedanken an früher hochreizt in mei-
nem Bewußtsein nur das Gefühl einer Gegen-
wart mir vermittelt in welcher ich rauche

Und schreibe

Graz, den 25. Jänner 1992

Der abgesetzte Schlußvers hat etwas Trotziges: Die im Schreiben erfüllte Gegenwart wird als einziges Bollwerk gegen das Alter errichtet. Ein »alter Dichter« – Bisinger zitiert das Etikett mehrmals im Band, bald im Kontrast zur, bald in Übereinstimmung mit der eigenen Befindlichkeit, zuletzt schreibt er es groß, »ein Alter Dichter«, als ironischen Terminus technicus: »noch leb ich // Ich lebe ich schreibe ich nütze mich ab.«⁴¹

Mit Friederike Mayröcker, an die man da in einigem erinnert wird, möchte ich dafür plädieren, diese »scheinbar mühelos hingeworfenen Parlando-verse«⁴² in ihrem Alltagsgewand nicht gering zu schätzen. In ihnen konstituiert sich ein Ich eben dadurch, daß es im Akt des Wahrnehmens aufgeht. Bisingers Gedichtband ist nebenbei auch ein Bundesbahnblues und ein lyrischer Gastronomieführer, dem allein die authentischen Wirtshausnamen poetischen Glanz verleihen (Zur eisernen Zeit, Zur Delfter Kachel, Zwiebelfisch, Franz Blauensteiners Gasthaus Zur Stadt Paris, Sittls Weinhaus zum Goldenen Pelikan etc.). Bisinger ist ein Dichter der Innenräume und der im Gastgarten gastlich gemachten Natur. Getreu dem Motto des Bandes »Der Weise weiht sich dem Alkohol« (Peter Hille) sucht er seinen Weg zwischen Seneca und Lukrez, zwischen Stoizismus und Epikureertum.

Es ist kein Zufall, daß Michael Guttenbrunner als der letzte im Quartett hier wieder einmal zu kurz zu kommen droht – will er doch so gar nicht zur Lyrik der Zeitgenossen passen. Guttenbrunner, 1919 in Kärnten geboren, ein in mancher Hinsicht knorriger Geselle, Zeit seines Lebens eingesperrt unter vier verschiedenen staatlichen Obrigkeiten, hat sich der Zeitgenossenschaft bewußt und verächtlich widersetzt. Zweifel an der »einfachen Nennkraft der

⁴¹ Ebda., S. 97

⁴² Friederike Mayröcker: Huldigung und Dank. In: Für Gerald Bisinger. Rosenblätter auf Rauhreif. München: Klaus G. Renner 1986, S. 44

Sprache«⁴³ (Klaus Demus) hat der Krausianer nie gehabt, mußte er nie überwinden. Die Zeit der Experimente in den Fünfigern und Sechzigern hat Guttenbrunner ignoriert: Sein Jugend-Stil war gekennzeichnet durch hymnisch Getöntes zwischen Trakl und Hölderlin, mit expressionistischer Leidenschaft immer wieder kreisend um das Thema Krieg.

Das Alter, sein Alter spielt bei dem Ältesten der vier literarisch erst spät eine Rolle, nämlich erst im 1995 erschienenen Band »Lichtvergeudung«. Allerdings war der zweite Teil des darin abgedruckten Gedichts »Verkalkung«⁴⁴ (unter eben diesem Titel) bereits vor zwanzig Jahren in dem Band »Der Abstieg« zu finden:

Die Werke sind verrichtet.
Der Tag zu wirken ist vorbei.
Mein Haupt steht dunstumschichtet.
Ich stehe übel zugerichtet.
Erstarrend. Ich bin nicht mehr frei.

Werk und Wirkung, für die es nun zu spät ist, sind hier nicht auf den Bereich des Schöpferischen eingengt. Das *dunstumschichtete Haupt* gemahnt an einen Berggipfel, wie überhaupt der in diesem Gedicht errichteten Ich-Gestalt etwas Monumentales, Überlebensgroßes anhaftet. Dunst um den Kopf benebelt die Sicht, Dunst im Kopf benebelt das Denken. Der Ein-Wort-Satz »Erstarrend« dominiert die Schlußzeile: Verkalkung bedeutet Versteinerung, Stillstand. Ganz bewußt scheut Guttenbrunner nicht vor dem zweimaligen Einsatz des Verbuns »stehen« zurück. Auch der Versbau ohne Enjambement, ja mit einem unwiderruflichen Punkt jeweils am Versende vermittelt statuarische Endgültigkeit und barocke Formenstrenge.

Körperliche Beschwerden ungünstig auszubreiten gestattet Guttenbrunner sich und seinem lyrischen Ich nicht. Seine Altersgedichte sind Denkfiguren, sie bewegen sich im Ideellen – wie

Leopardi

Er trat hinaus,
den Tag zu schaun,
und steht nun vor der
schwindenden Gestalt,
die halbverhüllt im
Abendnebel badet.⁴⁵

⁴³ Klaus Demus: Guttenbrunners »Einfachheit«. In: Michael Guttenbrunner. Hrsg. v. Klaus Amann und Eckart Früh. Klagenfurt, Wien: Ritter 1995, S. 151-162, hier S. 160

⁴⁴ Michael Guttenbrunner: Lichtvergeudung. Wien: Löcker 1995, S. 54

⁴⁵ Michael Guttenbrunner: Der Abstieg. Pfullingen: Neske 1975, S. 84

Ein subtil angelegter Satz: Der Dichter »trat« (Imperfekt) ins Freie, um den Tag zu sehen, und »steht« (Präsens) nun vor dessen Gestalt, die schon schwindet, schon vom Abendnebel »halbverhüllt« ist. Heißt das, daß er so lange dort gestanden ist? Wohl eher, daß er erst so spät vom Schreiben aufgestanden. Und der Tag, die Landschaft, das Leben, das er versäumt, erscheint im Vexierbild des Gedichts zugleich als badende Frau.⁴⁶

Der späte Guttenbrunner erweist sich als Meister der Verrätselung im Einfachen. (Und hier gibt es sehr wohl Berührungspunkte mit manchen Gedichten von Jandl und Mayröcker). Klaus Demus hat ihn als Spracharbeiter charakterisiert, der das Gedicht quasi in den Schraubstock spannt, es verkürzend und an ihm feilend.⁴⁷ Sprachlich erscheint die Sache oft klar und rund, ja kristallin und unüberbietbar lakonisch, bis sich der logische Sprung offenbart. Wie bündig zum Beispiel

Der Abstieg

Unter dir
immer wieder
ein tiefer
stehender Wirbel;
nie ein Fuß.⁴⁸

Aber was ist das? Ein Lebensbild? Den Fuß des anderen sieht man beim Aufstieg über sich. Aber was ist das für ein Wirbel unter dem Absteigenden? Ein *tieferstehender* oder ein *tiefer, stehender* Wirbel, wobei die zweite Variante einen Widerspruch in sich bedeutet. Aber vielleicht ist gar kein Flußwirbel gemeint, sondern der Haarwirbel des jeweils dem Ich voraus hinunter Gehenden? Gar nicht kryptisch hingegen erscheint das Gedicht »Kerzen«⁴⁹, in dem das gängige Bild der Lebenskerze abgewandelt ist:

Die künftigen Tage: eine Reihe
brennender Kerzen, und die vergangenen:
vereinzelt noch rauchende Stümpfe.
Nicht rätlich, an den goldnen Strahl
zu denken, der mir erloschen ist.
Ich starre auf die vor mir brennenden
Dochte und schaue mich nicht um.
Ich will nicht sehen, wie hinter mir
die Reihe toter Tage sich verlängert.

⁴⁶ Vgl. dazu Demus, Guttenbrunners »Einfachheit« (Anm. 43), S. 156f.

⁴⁷ Vgl. ebda. S. 158

⁴⁸ Guttenbrunner, Der Abstieg (Anm. 45), S. 85

⁴⁹ Guttenbrunner, Lichtvergeudung (Anm. 44), S. 51

Diese »nach Kavafis« verfaßten Verse (Guttenbrunner hat als einer der wenigen hierzulande neugriechische Lyrik rezipiert) greifen auf traditionelle Bildlichkeit individuell zu, ganz ähnlich wie das ebenfalls gedanklich schlichte elegische Gedicht »Vorbei«⁵⁰, das den denkbar größten Kontrast zu Jandls »älterndem paar« darstellt:

Wohin ging alles, was wir einst geteilt:
die nackte Schönheit und die Glut?
Gedenkst du noch, wie oft wir schweigend uns
an dunklem Wein gestärkt? Und lagen dann
mit ganz durchsonnter Brust,
eins an dem andern hingsunken.

Natürlich ließe sich über Guttenbrunners anachronistischen Hang zum Erhabenen leicht spotten. Man sollte aber doch auch sehen, wie genau und eigenartig es geschmiedet ist. Michael Guttenbrunner ist ein Klassizist, aber kein Epigone. Und man sollte es einem widerwilligen Zeitgenossen vielleicht nicht allzu leicht machen, im Winterglück und -unglück abseits zu stehen.

⁵⁰ Ebda., S. 88

Versteinerungen. Geschichte im österreichischen Roman 1995

Das Jahr 1995 – wer kann sich nicht daran erinnern – hatte für die österreichische Literatur eine besondere Bedeutung: Es war das Jahr des Österreich-Schwerpunktes auf der 47. Frankfurter Buchmesse. Die Neuerscheinungen dieses Jahres bekommen dadurch mehr Gewicht, zumal man annehmen kann, daß die Autorinnen und Autoren bewußt auf dieses Ereignis hingearbeitet hatten.

Es war das Jahr der Opera magna etablierter österreichischer Autorenschaft, zumindest was die Länge der Texte betrifft – zu nennen wären hier etwa Elfriede Jelineks »Die Kinder der Toten«, Christoph Ransmayrs »Morbus Kitahara« und Josef Haslingers »Opernball«.¹ Und auch Robert Menasse versuchte in seiner »Schubumkehr«² das darzustellen, was den auch zuvor genannten Romanen gemein ist: das Fortleben der Vergangenheit in der Gegenwart beziehungsweise das Aufeinanderprallen von Vergangenheit und Gegenwart, welches die Zukunft zur großen Unbekannten macht.

Abgesehen von Haslingers »Opernball« ist diesen Texten ein Motiv gemein, das sie in die Nähe der österreichischen Nachkriegsliteratur rückt: Vom Stein ist hier die Rede, in all seinen Ausformungen, vom Sandkorn bis zum Felsen, vom Berg bis zum Gebirgszug, doch auch vom Erdboden, von Lehm, von Schlamm. Und wie in den Werken der Nachkriegszeit wird dieses Motiv als Metapher für Geschichte eingesetzt. Es sei hier nur exemplarisch auf Hans Leberts 1960 erschienenen Roman »Die Wolfshaut«³ oder Hermann Brochs

¹ Elfriede Jelinek: Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995; Christoph Ransmayr: Morbus Kitahara. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995; Josef Haslinger: Opernball. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995

² Robert Menasse: Schubumkehr. Salzburg, Wien: Residenz 1995

³ Hans Lebert: Die Wolfshaut. Hamburg: Claassen 1960

»Bergroman«⁴ verwiesen, in denen das Motiv des Steins mit einer einschlägigen Bedeutung aufgeladen wird, wie sie uns in den Texten 1995 wieder begegnet.

Auf eine Verbindung dieser Texte auf der Motivebene wurde schon anderswo hingewiesen: So beleuchtet Karl Wagner unter dem Titel »Das Gespenstische der Vergangenheit«⁵ »Leberts grausliche Metaphorik« und deren Weiterwirken in Jelineks und Ransmayrs Romanen. Juliane Vogel hat bald nach Erscheinen der »Kinder der Toten« die Wassermetaphorik dargestellt, die diesen Text ebenfalls mit Hans Leberts »Wolfshaut« verbindet.⁶

Die offensichtliche Kontinuität der Motivik in der österreichischen Literatur nach 1945 läßt sich auch auf das Motiv des Steins ausweiten und erweist sich in der Metaphorik auf den ersten Blick als auffällig konstant. Erst bei genauerem Hinsehen lassen sich die Unterschiede im individuellen Umgang mit dem Motiv feststellen. Der Blick auf das Detail soll dazu dienen, das scheinbar unbewegliche, undurchdringbare Material, auf welches das Wort Stein verweist, aufzuweichen, um zu dessen metaphorischer Bedeutung vorzudringen. Ein solcher Blick hat den Effekt eines Makro-Objektivs, das zugleich verfremden und zu einem klareren Eindruck verhelfen kann, was uns wiederum zur österreichischen Nachkriegsliteratur beziehungsweise zu einem seiner wichtigsten Exponenten, nämlich Gerhard Fritsch, zurückführt. Dieser eröffnet seinen Text »Katzenmusik« mit der Beschreibung dieser Sichtweise: »Man könnte zum Beispiel sich bemühen, der Felswand Anregungen zu entnehmen, Spuren zu entziffern, Analogien zu finden in den Rissen Schrunden und Buckeln das Relief einer Landschaft.«⁷

Begeben wir uns nun also auf steiniges Gelände: Während Georg Simmel in seinem philosophischen Essay über die Alpen⁸ diese Gebirgsmasse als Gegenpol zur menschlichen Gestalt sieht und, von der menschlichen Zivilisation

⁴ »Bergroman« war Brochs zeitweilige Bezeichnung für das Romanprojekt und ist heute jener Titel, unter dem alle drei überlieferten Fassungen zusammengefaßt werden. Die erste, vollständige Fassung erschien 1976 im Rahmen der Werkausgabe unter dem Titel »Die Verzauberung« bei Suhrkamp in Frankfurt am Main.

⁵ Karl Wagner: Das Gespenstische der Vergangenheit. Leberts grausliche Metaphorik. In: Hans Lebert. Hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1997 (= Dossier 12), S. 99-115

⁶ Juliane Vogel: Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks »Die Kinder der Toten« – ein Flüssigtext. In: Rowohlt-Literaturmagazin 39 (1997), S. 172-180

⁷ Gerhard Fritsch: Katzenmusik. Salzburg: Residenz 1974, S. 15-16. Dem wäre ein Satz aus Elfriede Jelineks »Die Kinder der Toten«, S. 16, entgegenzusetzen: »Wir waren vorher beim Gestein: man vermag es, wie das Gestern, nicht romantisch zu betrachten, wenn man es fünf Zentimeter vorm Gesicht hat und keine Hand frei, sich aus ihm vorzubringen: wir waren's nicht!«

⁸ Georg Simmel: Philosophische Kultur. In: G.S.: Gesamtausgabe. Hg.v. Ottheim Rammsedt. Bd.14. Hauptprobleme der Philosophie u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 296-303

ausgehend, die Niederungen der Landschaft durchschreitet, sie im Aufstieg allmählich mit allen Relationen hinter sich läßt, um die Erhabenheit und Ab-solutheit der Firnlandschaft aufzusuchen, wollen wir den Weg zurück ins Tal antreten.

Die Ambivalenz, die Georg Simmel dem Eindruck der Alpen als »letzte see-lische Kategorien«⁹ zuschreibt, findet sich in den hier zur Diskussion stehen-den Texten wieder: Einerseits vermitteln die bezeichneten Berge »das Irdische als solches in seiner ungeheuren Wucht«¹⁰, andererseits weist die Hochge-birgslandschaft in ihrer Beziehungslosigkeit »zu den Niederungen der Erde«¹¹ weit über das Irdische hinaus und wird zum Symbol des Transzendenten.

Im Gegensatz zu Simmels Ausführungen nimmt in »unseren« Texten die transzendente Bedeutung des Steinmotivs mit der Annäherung an zivilisierte Gegenden nicht ab. Behalten wir dies im Auge, wenn wir uns nun von den rei-nen, »unberührten« Gebirgslandschaften über sogenannte zivilisierte oder kultivierte Gegenden zu Orten der Künstlichkeit begeben:

1. Das Steinerne Meer

Christoph Ransmayr, der bereits in seinen ersten beiden Romanen¹² »Die Schrecken des Eises und der Finsternis« (1984) und »Die letzte Welt« (1988) die Randzonen der Welt aufgesucht hat, bewegt sich auch in »Morbus Kitaha-ra« weg von einer Zivilisation, die in diesem Fall Krieg und Chaos bedeutet, und hin zu einer Wildnis, der sich die gescheiterte Zivilisation überläßt. Das Zentrum der Romanhandlung ist Moor, ein Ort, der nach einem verlorenen Krieg, der in vielem an den Zweiten Weltkrieg erinnert, und den Sanktionen der Besatzungsmächte durch einen See und ein Gebirge vom Rest der Zivili-sation abgeschnitten ist. Wasser- beziehungsweise Gesteinsmassen heißt es also zu überwinden, will man den Weg in die weite Welt antreten.

In den dichten Beschreibungen der Gebirgsszenerie kommt vermeintliche Zivilisationsferne zum Ausdruck. Das Artifizielle und offensichtlich Konstruier-te dieser Passagen stößt die LeserInnen sozusagen mit der Nase auf den sym-bolischen Gehalt der Worte: So verweist der Autor in den verbalisierten Ge-birgslandschaften, den gebirgigen Wortlandschaften mit den Namen »Stei-nernes Meer« und »Schlafende Griechin«¹³ und der Lokalisierung des Gesche-

⁹ Simmel (Anm. 8), S. 298

¹⁰ Ebda.

¹¹ Ebda.

¹² Christoph Ransmayr: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Wien, München: Brand-stätter 1984. Ders.: Die letzte Welt. Nördlingen: Greno 1988

¹³ »Schlafende Griechin«, wie im Volksmund ein Berg bei Gmunden am Traunsee genannt wird, ist im Roman der Name des Raddampfers im See von Moor.

hens im »Toten Gebirge« nicht nur auf zwei berühmte zentralösterreichische Bergmassive, sondern arbeitet auch mit der Symbolik der Namen, die den todesähnlichen Zustand des Schlafes, die Versteinierung ehemaligen Lebens im Fossil und den Tod selbst beinhalten. Es ist eine düstere Szenerie, die hier geschildert wird: der Boden als Grab tausender Toter, Moors grüner Granit als Rohmaterial für Kriegsmahnmale und -gedenktafeln, das Gebirge als Denkmal für die Kriegsoffer, das Druck und Kälte vermittelt, Leichen birgt und in Form von Kristallgesteinen wieder freigibt und als negativer Ort den Krieg im Frieden herauskristallisiert, wie es in folgendem Ausschnitt deutlich wird:

Aber so strahlend und friedvoll das Steinerne Meer an diesem Tag auch schien – wenn Lily anhielt, um sonnenhelle Einöden durch ihr Fernglas nach Gefahren abzusuchen, dann sah Bering in ihrer lauernden, wachsamten Haltung doch nur ein Zeichen dafür, daß alle, jeder für sich, etwas Fremdes in diesen Frieden verschleppt hatten, etwas Unbegreifliches, den Keim eines Übels, das immer dort zum Ausbruch kam, wo Menschen allein waren mit sich und ihresgleichen [...].¹⁴

Auf die Spuren dieses Fremden, Unbegreiflichen, dieses Keimes eines Übels bereitet der Autor auf den vorhergehenden Seiten sorgfältig vor und läßt dabei keine Gelegenheit aus, auf die metaphorische Bedeutung seiner Worte hinzuweisen. Er vergleicht versteinerte Muscheln mit Spuren einer Reiterarmee¹⁵, Firnfelder und Gletscher mit über den Tiefen schwebenden Mantelrochen¹⁶ und beschreibt ein Dolinenfeld als Schlachtfeld¹⁷. Er spielt dabei alle Möglichkeiten durch und kombiniert das Meer mit dem Krieg, das Gebirge mit dem Meer und schließlich den Krieg mit dem Gebirge.

Die Gebirgsbeschreibungen werden mit einer bemerkenswerten Konsequenz mit Bildern aus dem maritimen und martialischen Bereich aufgeladen: Maritimes, um die Funktion des Gesteins als Gedächtnis der Erde – Kalkgestein ist ja versteinerter Meeresboden – und als Speicher ihrer Geschichte zu unterstreichen, Martialisches, um dieses Gedächtnis mit Fakten aus der jüngsten Historie zu speisen. Denn es ist die darin gespeicherte Geschichte, die Last der Vergangenheit mit all ihren Kriegsgräueln, der Schuld und dem Lei-

¹⁴ Ransmayr, Morbus Kitahara (Anm. 1), S. 305

¹⁵ Ebda., S. 302: »Als Überreste eines prähistorischen Meeres lagen sie [die mit dem Kalkfelsen verwachsenen, Roßtritte genannten Muscheln, Anm. A.M.] wie die mit Silber ausgegossenen Spuren einer riesigen, verschollenen Reiterarmee über mächtige Felsplatten und Geröllfelder verstreut.«

¹⁶ Ebda., S. 302-303: »Hoch über den Reisenden, zwischen den Felstürmen und schwarzen Wänden des Steinernen Meeres, erschienen die Firnfelder und Gletscher jetzt wie ungeheure, über den Tiefen schwebende Mantelrochen [...].«

¹⁷ Ebda., S. 307: »[...] das kahle Schlachtfeld [...], eine von Dolinen durchlöchernte Senke aus Steinen und Moos.«¹⁸ Ebda., S. 305

den, worin dieses Fremde besteht, »das alle in diesen Frieden verschleppt hatten«¹⁸, das allen Überlebenden dieses Krieges – ob Opfer- oder Täterseite, Kriegsgeneration oder Nachgeborene – zu schaffen macht.

Die konsequente Verklitterung der Bereiche Gebirge, Meer und Krieg läßt einen hermetischen Eindruck entstehen, dem es an faszinierender Wirkung gewiß nicht fehlt. Doch dem nicht genug, ist die gesamte Gebirgslandschaft mit bemoosten Bunkern¹⁹ und zerstörten Hochgebirgsstellungen²⁰ übersät. Die verwitterte Eisentafel, die an die im Dolinenfeld erfrorenen Flüchtlinge der letzten Kriegstage erinnern soll²¹, und die heftigen Kriegsphantasien des verwirrten Vaters lassen keinen Zweifel mehr an der Gegenwart eines vergangen geglaubten Krieges, der nahtlos in die Vorbereitungen des nächsten Krieges überzugehen scheint: Der See soll militärisches Sperrgebiet, eine ganze Landschaft soll militarisiert werden.²²

Und falls der Autor doch mit der Mehrdeutigkeit der Wörter spielt, so vertraut er hier nicht auf den von der eigenen Metaphorik ohnehin schon vorgegebenen Spielraum der Assoziationen, sondern hilft durch Hervorhebungen nach, die – im subtilsten Falle – in Kursivsetzungen und Wortwiederholungen bestehen. So ist es mehr als offensichtlich, daß der alte Schmied in seiner Verwirrung nicht nur davor Angst hat, vom Pferd, sondern auch auf dem Schlachtfeld seiner Kriegsphantasien zu fallen, wenn es in ausführlicher Wortwiederholung heißt: »Ich will absteigen«, sagte er. »Ich will hinunter. Ich will marschieren. Ich falle.« »Du fällst nicht«, sagte Bering [...]. »Du fällst nicht. Du kannst nicht fallen.«²³ Seine Angst scheint sich in der Wortwahl des Erzählers widerzuspiegeln, der das Dolinenfeld vermeintlich uneindeutig als »Feld« und schließlich und endlich explizit als »Schlachtfeld« bezeichnet. Dieses Feld aber, auf dem und in dessen Schächte er zu fallen glaubt, ist am Grunde dieser Schächte voller Leichen erfrorener Flüchtlinge²⁴ – ein Dolinenfriedhof, wie Lily es bezeichnet²⁵.

Das für aktuelle Dinge erblindete geistige Auge des alten Schmieds sieht, wovon sich der Geist des Sohnes abwendet und seinem Blick die mit »Morbus Kitahara« bezeichneten blinden Flecken beschert: die Vergangenheit, den Krieg, der so präsent ist, daß die blinden Flecken immer größer werden müssen, um sie verdecken zu können. Selbst die von den »Erinnerungen an eine Zeit vor ihrer Zeit«²⁶ gelangweilten Nachgeborenen müssen erkennen, daß

¹⁹ Ebda., S. 276

²⁰ Ebda., S. 128

²¹ Ebda., S. 305

²² Ebda., S. 283

²³ Ebda., S. 304

²⁴ Vgl. ebda., S. 305

²⁵ Vgl. ebda., S. 295

²⁶ Ebda., S. 176

»die Vergangenheit [im Original kursiv!; Anm. A.M.] noch lange nicht vergangen«²⁷ ist.

Der Stein spielt in »Morbus Kitahara« jedoch auch in anderer Form eine wichtige Rolle, denn Ambras, der ehemalige Häftling und nunmehrige Vorsteher des Steinbruchs, sammelt Steine, Halbedel- und Edelsteine, die ihm Lily aus dem Gebirge mitbringt. »In diesen winzigen Kristallgärten, [...] sah er ein geheimnisvolles, laut- und zeitloses Bild der Welt, das ihn die Schrecken seiner eigenen Geschichte und selbst seinen Haß für einen Augenblick vergessen ließ.«²⁸ Ein Bernsteinsplitter entlarvt den Hintergrund dieser Leidenschaft als unverwirklichte Utopie: »Der Bernstein enthielt einen organischen Einschluß von seltener Schönheit, eine Fliege, die im Aufschwirren von einem Harztropfen überrascht worden und darin erstarrt war.«²⁹ Denn das Fliegen gehört im Roman zu den Gegenpolen der alles beherrschenden Vergangenheit und mit ihm der Vogel, die Fliege, die von Bering erbaute Krähe.³⁰ Es entspricht dem Wunsch, alles hinter sich lassen und zu neuen Ufern aufbrechen zu können. Wie die Fliege in Harz eingeschlossen und zu Bernstein wurde, so ist die Gegenwart ständig von der Vergangenheit eingeschlossen und erstarrt beinahe unter ihrer Last: Es gibt kein Entrinnen vor der Vergangenheit.

Auch am Motiv des Steins wird demnach deutlich, was Konrad Paul Liessmann für den gesamten Roman konstatiert: »Erst durch diesen Willen zur ästhetischen Formung aber gelingt es dem Roman, sein geschichtsphilosophisches Thema – die Unmöglichkeit von Zukunft angesichts einer unvergänglichen Vergangenheit – zu gestalten und selbst poetisches Bild werden zu lassen.«³¹

Christoph Ransmayrs Umgang mit Metaphern kann anhand solcher Beispiele nur als hyperdeterminativ bezeichnet werden, die Lektüre ist auf wenige Konnotationen festgelegt. Auf Ransmayr trifft aber zu, was er der Figur des Majors der Besatzungsmacht zuschreibt: Er hat »das ganze Gebirge in ein Denkmal verwandelt«³². Man könnte meinen, dem Autor sei hier die ideale Umsetzung des Inhalts in Form gelungen, denn wie den Figuren soll es auch

²⁷ Ebda.

²⁸ Ebda., S. 110

²⁹ Ebda., S. 258-259

³⁰ Der Vogelmensch Bering träumt davon, alles zu vergessen und wie ein Vogel fliegen zu können. Vgl. ebda. S. 225: »In solchen Augenblicken [...] erlebte er eine Ahnung jener triumphalen Leichtigkeit, die er sonst nur an auffliegenden Vögeln wahrzunehmen glaubte. Dann brauchte er sich nur von der Welt abzustößen, und sie segelte unter ihm davon.« Vgl. ebda., S. 438ff.: Der Roman endet mit Berings und Ambras' gemeinsamem Todessturz, der als Akt des Fliegens und als Erlösung von der Last der Vergangenheit dargestellt wird.

³¹ Konrad Paul Liessmann: Der Anfang ist das Ende. »Morbus Kitahara« und die Vergangenheit, die nicht vergehen will. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hrsg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 148-157, hier S. 151

³² Ransmayr (Anm. 1), S. 33

den LeserInnen des Textes nicht gelingen, der Erinnerung zu entrinnen. Während den Figuren dies von oberster Stelle sogar befohlen wird, nämlich nicht zu vergessen, sind in Wirklichkeit alle auf der Flucht vor der Vergangenheit, was ihnen umso schneller den Tod bringt, wie das Ende zeigt. Der Erzähler ist der Kontrahent seiner Figuren, er kann die Augen nicht vor der Gegenwart der Vergangenheit verschließen, ihm zeigt sie sich in jedem Staubkorn.

Wie in Leberts »Wolfshaut« kehrt auch hier die Vergangenheit in der Gestalt des Vaters wieder, den Ransmayr expliziterweise »Krieger« nennt: »Seine Gegenwart war die Vergangenheit.«³³ Auch im nächsten Text hat Vater Krieg sich mit Mutter Erde vereint, die nun seine Kinder gebiert, doch während bei Ransmayr alles Steinige auf Assoziationen mit dem Krieg zugespitzt sind, gestaltet Jelinek diesen Bereich um vieles offener:

2. Die »Tiefkühltruhe eines Bodens«³⁴

Ein Stückchen weiter talwärts und südöstlicher angesiedelt ist Elfriede Jelineks Roman »Die Kinder der Toten«: »Fort aus dieser karitativen Einrichtung des Vergessens, runter von der Wiesel!«³⁵ ertönt die zynische Berichterstatterstimme der Erzählinstanz. Durch »Äsen, dort, wo längst Gras drübergewachsen sein sollte«³⁶ werden die Bergböden der grünen Steiermark freigelegt – und mit ihnen die darin begrabenen Toten, zumeist Opfer des Nationalsozialismus, die man in deutschen und österreichischen Ländern so gerne endgültig unter den Grastepich gekehrt haben möchte, auf daß sie ein für allemal aus dem Gedächtnis verschwunden seien; aber auch Opfer der alltäglichen Gewalt in der heutigen Gesellschaft.

Auch hier steht also das »Gedächtnis des Bodens«³⁷ im Zentrum des Textes, das nicht in Ruhe gelassen wird, bis eine wahre Lawine mit katastrophalen Folgen losgetreten wird. Dieser Prozeß wird in unüberschaubarer Bildvariation dargestellt, die selbst den entferntesten Konnotationen nachschreibt und durch Makroperspektiven und ekeliges Detail als »Ausgeburts der Phantasie« so plastisch wird, daß es buchstäblich zu Leben erwacht; denn was Jelinek hier beschreibt, ist: Blut im Boden. Sie bricht dabei ein Tabu, das sie selbst im Text anspricht: »Man soll über die Toten, die unser Land schließlich ausmachen, nicht sprechen.«³⁸

³³ Ebda., S. 292

³⁴ Jelinek, Kinder der Toten (Anm. 1), S. 386

³⁵ Ebda., S. 195

³⁶ Ebda., S. 226

³⁷ Ebda., S. 303

³⁸ Ebda., S. 41

Dieser Boden wird abgegrast und abgeschliffen, bis »das mit bloßen Schat-
ten von Namen bestückte Darunter«³⁹ auftritt, »aus den Fenstern im Boden
[...] scheue Wesen«⁴⁰ heraufschauen und »immer mehr Gesichter [...] aus
dem Gras hervordachsen wie modrige Pilze«⁴¹. Alles wird herangezoomt, so-
daß ein Gesicht zur Landschaft werden kann⁴² oder ein Grasbüschel zum
Haar⁴³, der Boden sich in Menschenstaub auflöst⁴⁴:

Nur die Lagerhallen mit Biomasse, einer Unmenge, die mit Biologie nichts mehr zu tun hat,
weil ihre schieren Ausmaße eben übermenschliche sind (es ist halt viel zusammengekom-
men von all den Millionen, die in einer Schichte, als Mittelschicht der Erde, aufeinanderge-
stellt wurden), die stehen jetzt da, unser tönernes Heer; tönen tun sie nicht, sie sind aus
Staub gemacht [...].⁴⁵

Die »Tiefkühltruhe eines Bodens, der nicht Heimat ist«⁴⁶, der die Toten nur vor-
übergehend birgt, sie weder behält noch zur Ruhe kommen läßt, wird immer
genauer unter die Lupe genommen, immer feinteiliger geschildert, bis – nach
zwei Dritteln des Textes – die große Wende eintritt: Denn herrschte bisher eine
spannungsgeladene Trennung zwischen den Elementen, wurde die Beschaf-
fenheit des Erdbodens noch weitgehend mit Attributen der Trockenheit verse-
hen, die im Bild eines Alpentals, das menschliche Popkörner emporschleudert
und sich in den Schlund stopft⁴⁷, kulminieren, so kommt es nun zur apokalyp-
tischen Aufhebung aller Grenzen. Im ansteigenden Maße beginnen Wasser-
massen den Boden aufzuweichen, ihn zu durchtränken und seine (vermeint-
lich) lebensspendende Funktion auf die darin begrabenen Toten auszuüben:
Als würden die zuvor an mehreren Stellen angedeuteten, unter Spannung ste-
henden Wassereinschlüsse im Stein oder im von Menschenhand geschaffenen
Steinersatz Beton nun bersten.⁴⁸

Juliane Vogel stellt den Roman beeindruckend als »Flüssigtext« dar und
sieht in ihm »eine Elementenlehre grauenhafter Liquide und entfalteter Mate-
rien«⁴⁹. Hierin kennt Jelineks Metaphorik kaum Grenzen: »Die Steine, die sich
vorhin dicht zusammenzuschieben schienen, kaum einen Saumpfad freigab-
en, weichen plötzlich auseinander. [...] Wunden im Fels, ein steinernes Ge-

³⁹ Ebda., S. 186

⁴⁰ Ebda., S. 197

⁴¹ Ebda., S. 198

⁴² Ebda., S. 312

⁴³ Ebda., S. 323

⁴⁴ Ebda., S. 296

⁴⁵ Ebda., S. 395

⁴⁶ Ebda., S. 386

⁴⁷ Ebda., S. 325

⁴⁸ Ebda., S. 85 u. 515

⁴⁹ Vogel (Anm. 6), S. 176

metzel.«⁵⁰ Das tote Gestein beginnt sich zu beleben; der Boden wird naß und weich: »Seht, diese Landschaft lebt, da sie doch mehr als fünfzig Jahre tot war oder sich zumindest totgestellt hat!«⁵¹ Das Blut des Bodens dient den vermeintlich Toten zum Wiedergang. Sie »quellen aus der steinernen Larvenhaut hervor, [...] [d]iese wimmelnden Larven und Lemuren«⁵², sie sind »Menschen im Übergang, [...] sie kämpfen schließlich um Sichtbarkeit«⁵³. Letztendlich haben sie sich aus ihrem fünfzigjährigen Grab befreit. Die Landschaft tut sich nun überall auf; die Toten sind aus der Verdrängung befreit.

Von unten her setzt sich neu erwachtes – wenn auch nur scheinbares – Leben in Bewegung: Auch hier wird noch einmal mit dem Makroobjektiv operiert, um »das Sehnen der Geschichte«⁵⁴ im Boden, »dem Zoo der Käfer und Würmer«⁵⁴, nachhaltig darzustellen: »Der Körper liegt da, als ob er rücken-schwimmen wollte.«⁵⁶

Keiner, keine erträgt Bedeutungslosigkeit an seiner, an ihrer werten Person; nur still daliegen, mit dem eigenen Atem die Erdklümpchen über dem Grab tanzen lassen, faulenzen, ausruhen und den Tieren zuschauen, bis oben Licht gemacht wird und der Sarg der nächsten geliebten Person [...] heruntergelassen wird.⁵⁷

Keine Ruhe für die Toten.

Von unten also lockert sich der Boden und löst sich auf, von oben setzen immer schwerer werdende Regenfälle ein und beschleunigen den Zersetzungsprozeß, bis eine ungeheuerliche Mure abgeht und tote Lebende wie lebendige Tote unter sich begräbt.

Ein Szenario wird hier geboten, das den Text zur gothic novel der neunziger Jahre macht. Was da an verdrängter Vergangenheit »unter uns« schlummert, was da an Schuld und Leid verborgen liegt, stellt die Autorin als unfäßbaren Horror dar, der sich in der Sprachkraft entlädt und in Form von drastischen Bildern ins Gedächtnis des Lesers einbrennt. Jelinek gräbt sich in ihrem Text immer tiefer in den Boden, ins Gestein ein, stellt einen Querschnitt dar, und weicht die Grenzen zwischen Toten und Lebendigen auf, vereint den vom Himmel fallenden Regen mit dem sich aufweichenden Boden zu einer Schlamm Masse, die alles unter sich begräbt. Auch sie geht mit Konsequenz ans Werk, jedoch so, daß ihrem Text eine Steigerung erlaubt ist: in die Tiefe, in die

⁵⁰ Jelinek, *Kinder der Toten* (Anm. 1), S. 442

⁵¹ Ebda., S. 449

⁵² Ebda., S. 461

⁵³ Ebda., S. 462

⁵⁴ Ebda., S. 207

⁵⁵ Ebda., S. 510

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Ebda., S. 511-512

Feuchtigkeit, mit ansteigender Dynamik, die in Auflösung endet. Dabei folgt sie einer Programmatik, die sie anlässlich der Wiederentdeckung der »Wolfs-haut« im Jahre 1991⁵⁸ Hans Lebert zugeschrieben hat:

Wir in Deutschland, in Österreich, stehen bis zu den Fußknöcheln im Blut, und auch wenn wir schon vorn in der Zukunft sind, müssen wir doch in diesem durchtränkten Boden steckenbleiben, denn still das Kommende zu begleiten, das steht uns nicht zu. Wir kommen nicht aus uns heraus, auch wenn wir noch so oft fröhlich aus uns herausgehen, nicht aus uns und nicht aus diesem Boden voller Leichen. Und nicht aus diesen Schuhen, in denen noch die Knochen stecken und aus denen die Würmer rieseln.⁵⁹

In »Kinder der Toten« gibt sie dieser These einen Roman lang Platz. Die Toten sind darin »zum Leben erwacht als Sein und gleichzeitig als Zeit, Vergangenheit und Zukunft«⁶⁰. Die Verschränkung der Zeiten steht als gegebene Größe des Textes dem Unterfangen gegenüber, der Vergangenheit durch Verdrängung einen Platz in der Gegenwart zu verwehren. Die gesellschaftliche Praxis des Vergessenwollens wird hier ihrer Sinnlosigkeit überführt. In diesem Sinne will denn auch das aus der Kabbala stammende Motto verstanden werden, das in deutscher Übersetzung folgendermaßen lautet: »Die Geister der Toten, die so- lang verschwunden waren, sollen kommen und ihre Kinder begrüßen.«⁶¹

Kein Entrinnen vor der Vergangenheit – das klingt auch in Jelineks Buch an, kein Entrinnen vor der Geschichte, denn deren metaphorischer Aggregatzu- stand kann sich – wie hier gezeigt wird – jederzeit ändern und fester Boden⁶² zu rinnen beginnen. Jelineks generelle Utopielosigkeit, die sich auch an ihren übrigen Texten ablesen läßt, hat hier ihren Geschichtsbegriff erfaßt, der keine Entwicklungs- und Fortschrittmöglichkeit beinhaltet. Der Text ist durchge- hend gezeichnet von ihrem Geschichtspessimismus.⁶³

⁵⁸ Hans Lebert: *Wolfshaut*. Wien: Europa Verlag 1991.

⁵⁹ Elfriede Jelinek: *Das Hundefell*. Über die Wiederentdeckung Hans Leberts und seines Ro- mans »Die Wolfshaut«. In: *Profil* v. 16. 9. 1991.

⁶⁰ Jelinek, *Kinder der Toten* (Anm. 1), S. 72

⁶¹ Ebda., Bucheinband.

⁶² Der feste Boden unter österreichischen Füßen kann ohnedies leicht ins Wanken geraten, wenn man Jelineks Definition der Nation Österreich bedenkt, die Sigrid Löffler in Zusammen- hang mit »Die Kinder der Toten« in Erinnerung ruft: »Sind es die großen Toten, die eine Nation einigen, so sind es bei uns die Toten, die wir hergestellt haben. Uns eint in Wahrheit das Nichts.« Elfriede Jelinek: *Die Österreicher als Herren der Toten*. (1991), zit. n. u. vgl. Sigrid Löffler: *Elfriede Jelinek und ihr »Burgtheater«*. In: Dies.: *Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien: Deu- ticke 1995, S. 235-250, hier S. 248. Vgl. auch Elfriede Jelinek: *Der Springer am Werk*. In: Jür- gen Egyptien: *Der »Anschluß« als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*. Wien: Sonderzahl 1998, S. 8-11, hier S. 9: Hier schreibt sie, daß »der Ort des Romans *Die Wolfshaut* eine riesige Lehmhalde ist, in der die Toten, auf ewig untot, als die einzig Leben- den unter wahrhaft Toten ruhen«.

⁶³ Vgl. auch Uda Schestag: *Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzäh- lenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis 1997, S. 209-221

Nicht mehr durchs Hochgebirge haben wir uns nun bewegt, sondern durch von Touristen bevölkerte Ausflugsberge, deren Beschaffenheit von Menschenhand bereits solchermaßen verändert wurde, daß Naturgewalten zu Gewaltnaturen werden. Nun wollen wir uns noch kurz den Niederungen, den Stätten der Zivilisation, nähern, wo menschliches Wirken und Schöpfen im Mittelpunkt stehen.

3. Der Steinbruch

Dort begegnen wir dem Stein in artifizierter Form: mühsam dem natürlichen Massiv abgerungen und zivilisiertem Gebiet einverleibt oder von Menschenhand hergestellt.

Bei Christoph Ransmayr kann der Steinbruch eindeutig mit jenen der nationalsozialistischen Arbeitslager und KZs identifiziert werden. Wenn wir die »Schlafende Griechin« und das »Tote Gebirge« als topographische Hinweise auffassen, den See als Anspielung auf den oberösterreichischen Traunsee, an dem Ransmayr aufgewachsen ist, so kann das Dorf Moor in dem Ort Ebensee lokalisiert werden, dessen Steinbruch von den Nationalsozialisten zu einem Arbeitslager umfunktioniert wurde.

Ganz anders verfährt Robert Menasse mit demselben Motiv, obgleich er es in seinem Roman »Schubumkehr« ebenfalls als Metapher der Geschichte einsetzt: Der Stein hat darin einerseits eine ökonomische Bedeutung – war das Granitvorkommen doch die Voraussetzung für die Herausbildung einer Glasindustrie, die seit Jahren schon daniederliegt und die Region am Eisernen Vorhang zu einem strukturschwachen Randgebiet Österreichs herabkommen ließ; insofern steht er für den wirtschaftlichen Aufschwung und Niedergang der Gemeinde. Er gemahnt an den Verlust seiner arbeits- und sinngebenden Funktion, an die Leerstelle, die von keinem neuen Identifikationsobjekt gefüllt werden kann: »Frau Nemec stand am Rand des Steinbruchs und schaute hinunter in dieses riesige Gefäß, aus dem sie ihr Leben geschöpft hatte und das jetzt leer war, bis auf einen winzigen Rest.«⁶⁴ Das abgebaute Steinmaterial wird hier zum Symbol der verbrauchten Lebenszeit, der Vergangenheit, der individuellen wie kollektiven Geschichte.

Den Findlingen – das sind die in der Landschaft verstreuten Granitblöcke, die im Zuge der Umgestaltung für den Fremdenverkehr, auf den man nunmehr setzen will, vom Moos befreit und nach Jahrtausenden verschoben werden – ergeht es wie den Bewohnern dieser Gegend: Beinahe mit Gewalt sollen sie von ihrer Geschichte losgelöst werden, um einen Neubeginn zu

⁶⁴ Menasse, Schubumkehr (Anm. 2), S. 188

ermöglichen. Dahinter mag wohl ein Gedanke stecken, den Robert Menasse in seiner Rede zur Eröffnung der 47. Buchmesse als Wunschvorstellung nach der Wende 1989 wie folgt formulierte: ein »allgemeiner Glückszustand als kollektives Gefühl von Geschichtslosigkeit«⁶⁵. Der Glückszustand stellt sich jedoch nicht ein, nachdem man sich auf diese Weise symbolisch von der Vergangenheit zu befreien gemeint hatte, denn eine Serie von Katastrophen bricht über den Landstrich herein.

Der Stein symbolisiert aber auch die politische Veränderung, die mit dem Fall des Eisernen Vorhangs einsetzt und mit der die Betroffenen nicht Schritt halten können. Der aufgelassene Steinbruch wird so zum »Negativabdruck des babylonischen Turms«⁶⁶.

Immer hatte sie den Steinbruch mit seinen Terrassen und den vielfachen Facetten seiner abfallenden Flächen als etwas Ganzes gesehen, als eine in die Tiefe geschlagene Skulptur, mit der es keines der irgendwo aufgerichteten steinernen Monumente – jedes Trumm nur ein kleiner Teil, ein Splitter – aufnehmen konnte. Hier ist das Ganze gewesen. [...] Aug in Aug mit dem Steinbruch – der ihr nun plötzlich mit seinen Bruchflächen, Spalten und Klüften, mit den herausgesprengten rohen Quaderri und dem Chaos des hingeworfenen Abraums wie eine Trümmerlandschaft vorkam. Nur noch Trümmer.⁶⁷

Die Sinnleere angesichts der zusammenhanglosen Trümmer stellen eine Absage an jeden Versuch dar, das zusammenhängende Ganze, die Geschichte, vergessen zu können. Dies ist es, worin Menasse in seiner Eröffnungsrede »unser aller Elend« sieht – symbolisiert im übrigen durch den versteinerten Embryo des Rabbi Samuel Menasse ben Israel – : »in der Unentschlossenheit, das eigene Leben von einer virtuellen Geschichte zu trennen, deren Zerstörung in Kauf zu nehmen.«⁶⁸

Die Trümmer des Steinbruchs weisen auf ein Ereignis hin, das auch in einem Naturschauspiel angedeutet wird: Frierender Nebel und Wind aus Nordosten, wo die ehemalige Tschechoslowakei liegt, entwurzeln und brechen einen 150jährigen Wald, eine Anpflanzung aus dem Vormärz. »Daß diese dunkle Wand, die der Wald vor ihrem Fenster dargestellt hatte, verschwunden war, wodurch jetzt mehr Licht in ihre Stube hineinfluten konnte, hatte seltsamerweise ihre Wahrnehmung [...] gänzlich verändert.«⁶⁹

⁶⁵ Robert Menasse: »Geschichte« war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995. In: Ders.: Hysterien und andere historische Irrtümer. Mit einem Nachwort von Rüdiger Wischenbart. Wien: Sonderzahl 1996, S. 21-36, hier S. 30

⁶⁶ Menasse, Schubumkehr (Anm. 2), S. 91

⁶⁷ Ebda., S. 25

⁶⁸ Menasse, Geschichte (Anm. 65), S. 36

⁶⁹ Menasse, Schubumkehr (Anm. 2), S. 24-25

Die alten politischen Blöcke werden mit dem Fall des Eisernen Vorhanges aufgebrochen, die Wertsysteme sind plötzlich überaltet, alles scheint zu zerfallen wie die großen Staaten in kleinere nationale Einheiten, und alle müssen umdenken, sich auf die neuen Umstände einstellen. Was Menasse hier zu erfassen versucht, sind die Auswirkungen der Wende auf einen österreichischen Ort, den der Autor wohl als exemplarisch verstanden wissen will: Der Stein ist hier nicht als Material, sondern als Form von Bedeutung, die – in metaphorischer Überfrachtung – durch ihren symbolischen Gehalt eine Atmosphäre vermitteln soll, die von Verunsicherung, Hilflosigkeit und Sinnkrise geprägt ist.

4. Steinmaler

Schließlich treten uns künstliche Steine beziehungsweise Kunststeine als Mahnmale der Geschichte entgegen: So läßt der Major in »Morbus Kitahara« als eines der »Rituale der Erinnerung«⁷⁰ menschengroße Steinletern plakativ mahnend im Steinbruch errichten: »HIER LIEGEN / ELFTAUSENDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE / ERSCHLAGEN / VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES / WILLKOMMEN IN MOOR«⁷¹.

Robert Menasse verweist mit drei Steinengeln, den apokalyptischen Engeln⁷², plastisch auf Walter Benjamins Interpretation des Bildes »Angelus Novus« von Paul Klee, auf den »Engel der Geschichte«, der – den Blick auf die Vergangenheit geheftet – vom paradiesischen Sturm rücklings in die Zukunft getrieben wird. Menasses Steinengel werden von Bulldozern in den Steinbruch gekippt, wo sie »in unzählige Teile«⁷³ zerbrechen. Der Engel der Geschichte wird selbst ein Teil der Trümmer der Vergangenheit, was dem Zustand der Geschichtslosigkeit entsprechen und einen möglichen Neuanfang

⁷⁰ Ransmayr, Morbus Kitahara (Anm. 1), S. 44

⁷¹ Ebda., S. 33

⁷² Menasse, Schubumkehr (Anm. 2), S. 55-56: »1 Würengel. Aus dem Steinsockel sich heraushebend und hervorkommend dringt er auch durch Stein in alle Häuser und greift nach seinen Opfern. Seine Flügel ragen wie Feuersäulen gegen den Himmel. [...] 1 Engel mit Zorneschale. Einer der Engel des Gerichts, der Gottes Zorn in einer Schale trägt. Der Zorn Gottes fließt über und strömt als Blut über die Erde. [...] 1 Posaunengel des Jüngsten Gerichts. Er hat vier Flügel, einen sich zu bedecken, einen, um sich vor der überwältigenden Majestät Gottes zu schirmen, zwei, die er weit ausbreitet, um die Sonne zu verdunkeln. Er ist mit Haaren, Mündern und Zungen bedeckt, die durchnäßt sind von der Tränenflut, die an ihm herabrinnt.« Sogleich unterwandert Menasse den hier angeschlagenen biblischen Ton ironisch, indem er Frau Nemec, dem Rachengel, den »Empfang« der Steinengel bestätigen läßt: »Drei Engel dankend erhalten.«

⁷³ Ebda., S. 85

implizieren könnte (und gleichzeitig den Zerfall jeglicher Vorstellung von Totalität bedeutet) – wären da nicht die katastrophalen Ereignisse am Ende des Geschehens: So liegt vielmehr die Zukunft in Trümmern da, sind die Steingel in ihren ursprünglichen formlosen Zustand zurückgekehrt, und der Kreis der Geschichte scheint geschlossen.⁷⁴ Auch hier gibt es also kein Entrinnen vor der Geschichte, keinen historischen Fortschritt, dem Menasse wiederum in seiner Eröffnungsrede eine Absage erteilt: »Denn dieser Fortschritt beruht auf dem Vergessen der Geschichte.«⁷⁵ Wie er Hegels »Phänomenologie des Geistes« in eine »Phänomenologie der Entgeisterung« pervertiert, so dreht er in seiner Trilogie auch den »Engel der Geschichte« um und läßt ihn in einen Spiegel blicken:

[...] während ihn früher der Sturm des Fortschritts in eine Zukunft trieb, die er nicht kannte, weil sein Antlitz der Vergangenheit zugewandt war, treibt ihn nun, nachdem er sich umgedreht und das Geschichtsziel erkannt hat, jeder Flügelschlag, den er in Hinblick auf die Zukunft macht, in die Vergangenheit zurück. Jetzt kann er nicht mehr ankommen, allerdings wissend wo, und schreitet zurück, allerdings vergessend wohin.⁷⁶

Anders erfolgt die Anspielung auf den »Engel der Geschichte« in Elfriede Jelineks Roman, wo er nur kurz in einem Wappen auftaucht:

[...] im Torbogen der Anlage der Gemeinde Wien, deren Wappen [...] droben prangt und auf unvergängliche Äonen von Hinterhöfen weist, im Zurückblicken, ein Engel, der sein Grab nicht sehen will und lieber die Trauernden anstiftet, auch gleich in die Erde zu kommen, damit auch er auf jemanden spucken kann [...].⁷⁷

Benjamins Darstellung wird in Jelineks Text durch die buchstäbliche Auffassung pervertiert. Wenn Benjamin schreibt, er »[der Engel] möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen«⁷⁸, so kann man dies im Sinne einer Rettung zerbrochener Entitäten auffassen, während Elfriede Jelineks Engel – ohne es zu wissen, selbst den Toten angehörend – sich alles einverleiben möchte, indem er es mit sich ins Grabe zieht, Tote und Lebende zusammenführt.

⁷⁴ Vgl. Jutta Müller-Tamm: Die Engel der Geschichten. Zu einem Motiv in Robert Menasses Romantrilogie. In: Dieter Stolz (Hrsg.): Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses »Trilogie der Entgeisterung«. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 50-67, hier S. 60-61

⁷⁵ Menasse, Geschichte (Anm. 65), S. 25

⁷⁶ Robert Menasse: Sinnliche Gewißheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 230-231. Vgl. ebda. S. 209

⁷⁷ Jelinek, Kinder der Toten (Anm. 1), S. 245

⁷⁸ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 691-704, hier S. 697

5. Im Tal

Nun sind wir also am Talgrund angekommen und sogar in diesen vorgedrungen. Wenn wir uns umwenden, können wir in der Ferne den Ausgangspunkt unserer Wanderung ausmachen, die Hochgebirgslandschaft, die in unseren Texten, entgegen Georg Simmels Worten, jeder Erhabenheit entbehrt. Distanz zur Zivilisation und ihrer schuldbeladenen Geschichte ist nirgendwo mehr herzustellen. Insofern wird die Bedeutung der Höhenunterschiede eingeebnet, das Material ist überall dasselbe: nur wird es vom ernsthaften Steinmetz Ransmayr behauen, vom verspielten Bildhauer Menasse geformt und von der obsessiven Kunstgießerin Jelinek amalgamiert und synthetisiert.

1995 – fünfzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und beinahe zehn Jahre nach dem Aufflammen der Diskussion um die Vergangenheitsbewältigung als Folge der Waldheim-Affäre⁷⁹ – werden in der österreichischen Literatur Horrorszenarien und Katastrophen dargestellt, die von der unausweichlichen Präsenz der Geschichte, der Vergangenheit handeln, die in der Gegenwart die Zukunft blockiert und dies umso mehr tut, je weiter man sie sich vom Leibe halten will. In allen drei Romanen führt dies – als Ausdruck des Geschichtspessimismus – zur Umkehr des »Engels der Geschichte«: »[...] die Geschichte läuft immer schneller rückwärts, der Engel wadet mit in Blut eingeweichtem und vor der Kamera mit Ariel Ultra gewaschendem [sic!] Gewand vorwärts«⁸⁰.

Dennoch hätte die jeweilige geschichtliche Aufladung des Bodens und Gesteins in den vorliegenden Texten nicht unterschiedlicher ausfallen können: Während Christoph Ransmayr das Motiv des Steins überdeterminiert und dadurch nur historische Assoziationen zulässt, versteht er es durch die Kombination historischer Bezugspunkte, die von Anspielungen auf die Isonzofront im Ersten Weltkrieg über den Zweiten Weltkrieg bis zum Vietnamkrieg reichen, den historischen Gehalt seines Romans auf eine sehr allgemeine Ebene zu heben und dadurch dem Text mehr Allgemeingültigkeit zu verleihen. Elfriede Jelinek läßt die Motive für möglichst viele Konnotationen und ironisch-sarkastische Zwischentöne offen, macht den Hauptpunkt ihrer Kritik jedoch sehr klar: Ihr geht es vor allem um die Verdrängung historischer Schuld, im speziellen der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs. Robert Menasse ist hingegen sowohl in den Anspielungen auf geschichtliche Ereignisse als

⁷⁹ Dabei standen die falschen Aussagen des damaligen österreichischen Bundespräsidenten Kurt Waldheim über seine Kriegsdienstzeit im Zweiten Weltkrieg im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion.

⁸⁰ Jelinek, *Kinder der Toten* (Anm. 1), S. 643

auch in der Verwendung von Metaphern so konkret wie ironisch. Er nimmt sich besonders der jüngsten Vergangenheit an, des Endes des Kalten Krieges, der Wende, zielt aber im metaphorischen Bereich ebenfalls auf die Großen historischen Zusammenhänge und ein generelles Geschichtsverständnis ab.

Der Geschichtspessimismus, den alle drei Texte ausdrücken, darf in Menasses Sinne jedoch nicht als Resignation mißverstanden werden, vielmehr als *Movens* des Schreibens:

Was können wir tun? Was Sie tun können, weiß ich nicht. Sie tun, was Sie können. Was wir Autoren tun können, ist schreiben. Unser Schreiben ist ein lautes Singen in finsternen Wäldern. Dieses Singen soll uns die Angst nehmen, nicht Ihnen. Es sind Poetische Wälder – Gefallen findet, wer sie gefällt.⁸¹

⁸¹ Menasse, *Geschichte* (Anm. 65), S. 36

ATTILA BOMBITZ (SZEGED)

Die Welt als Meta-Morphisation. Zum Werk von Christoph Ransmayr

Wofür ich Ransmayr sehr schätze, sind [...] seine Sätze. Sie stehen für sich, als wären sie gegen die Prosa angeschrieben, und sind, was selten ist, so genau gefügt wie Poesie. Es ist diese Substanz der Sätze, welche für mich aus Literatur das macht, was sie sein kann, eine Quintessenz, die über die Rhetorik hinausgeht, als wäre sie aus der Erde gegraben, handgeschöpft wie Papier, in Blei gegossen wie die Buchstaben, als sie es noch wirklich waren. Es ist die einzig ehrliche Art des Schreibens; nicht angemacht, sondern angemessen.

(Raoul Schrott)

1. Bis zum Ende der Welt

Christoph Ransmayr (geb. 1954) zählt mit seiner Schriftkunst unleugbar zu den größten Sprach- und Welterfindern der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur des neuesten *Fin de siècle*. Er sei als österreichischer Romancier zum Erfüllen jenes integrativen Kapitels der Geschichte des »europäischen Romans« aufgerufen, in dem die postmodernen Erfahrungen als Metastase »klassizistischer, besänftigter« Redeweisen funktionieren. Mit dem *langsamen* Recycling des »magischen Realismus« wird die übertriebene und in theoretischer Hinsicht schwer belastete Metanarration des Erzählens im Schriftmodus Ransmayrs zur lesbaren *fabula*, und in seinem sprachlichen Bildkonzept löst die traditionelle Trennung von »epischem« und »lyrischem« Text als *Dichtung* sich auf. Die poetische Neuheit und Extravaganz der ransmayrschen Erzählweise ist in einer Disjunktion zu suchen, die, nach einem Übergang strebend zwischen der Dichotomie des »europäischen Romans« (Metanarration bzw. Entfabularisierung versus Psychogramm) und der Erfahrung des »postmodernen Zustandes« (Destruktion des großen Erzählens), in einer metamorphisierten¹ Übergangsphase besteht. In dieser sprachlichen Metamorphisierung des Übergangs kommen ständige und immer wiederkehrende Reflexionen erlebter und erfundener Epochenprobleme zum Ausdruck, die vor allem zwischen der Erzählbarkeit über den Fall der europäischen *restlichen* Kultur und einer Erzählbarkeit, die dieses fortlaufende Untergehen auf gültige Weise für das Ganze in Weltganzheiten verwirklicht, vermitteln. In der Modifizierung der Erzählweise (fabularisierte Metanarration), in der Erfindung der Sprache und der Welt durch die Sprache (sprachlich bestehende Episteme), im Recycling

¹ Neologismen und Quellennachweise wurden so weit als möglich dem Gutdünken des Verf. anheim gestellt; Anm. d. Hg.

alter und neuer Mythen (hypertextuelle Chronotopoi), erfüllt Ransmayr die noch nicht aufgedeckten und wirklichen Leeren der Welt, die im Mangel bewußter und neu kodierter Poetik, und überhaupt: gültiger *dichtungsschaffender* Kraft, bisher unerzählt blieben. Christoph Ransmayrs erfundene Welten, seien sie an welchem Ende der Welt auch immer: in der Oase Bordj Moktar, auf dem nördlichen Franz-Josefs-Land, in der eisernen Stadt Tomi, in dem versteinerten Moor oder im asiatischen Surabaya, werden aus einem »Unterweltgang« geschaffen, der in seinen wiederholenden Gesetzmäßigkeiten die *langsame* Destruierung einer für *legitim* genannten Weltgeschichte vorbereitet, und der gegenüber der jeweilig bestehenden wirklichen Welt eine (un)mögliche Weltgeschichte generiert. Der Übergang zwischen den Welten und ihren Geschichten ist vorsätzlich metamorphisiert, um nicht als seine Parallele betont werden zu können. In dieser *sehbaren* Übergangssituation erinnert die allgemein-ethische dehumanisierte Bestimmtheit der individuellen Welt an die Mängel einer *anderen* Welt, die aber an *Blindheit* leidet. Den (unsichtbaren) Mangel der Welt erfüllte Ransmayr binnen zweier Jahrzehnte mit fünf *übereinander* lesbaren Büchern. 1982: »Strahlender Untergang«, 1984: »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«, 1988: »Die letzte Welt«, 1995: »Morbis Kitahara«, 1997: »Der Weg nach Surabaya«.

Ransmayrs erstes *Bildbuch* »Strahlender Untergang« vermittelt in vier Textvarianten das *Entwässerungsprojekt* einer Neuen Wissenschaft, die das natürliche und verlorene Ich von seinem zivilisatorisch-psychisch beladenen Teil durch Verschwinden befreien will. In der Nähe der Oase Bordj Moktar wird mit wissenschaftlicher Zielrichtung eine Ebene in einem mit einer Aluminiumwand umschlossenen Terrarium gebaut. Ohne Beobachtung und ohne allen Schutz werden freiwillige Probanden der natürlichen Strahlung der Sonne ausgesetzt. Diese Neue Wissenschaft *hat Verzicht geleistet auf die Verzauberung dieser und aller umliegenden Welten in eine unübersehbare Ansammlung von Gegenständen der Beobachtung, der Definition, der Nachahmung, Beherrschung und Manipulation; eine Wissenschaft, die sich wieder dem Wesentlichen zugewandt hat* – der Wüste und dem Verschwinden. Die Theorie des Verschwindens setzt voraus, daß das jeweilige Ich seine Lebensdauer trotz aller wissenschaftlichen Erfolge nur verlängern kann, und das wäre eine einfache Verlangsamung des Verfallsprozesses, weil diese der gesetzmäßigen Natürlichkeit des Seins widerspricht. Die Neue Wissenschaft versichert sich der künstlich-natürlichen Verhältnisse der vollkommenen Verfallsmethode. In den letzten Momenten des rapiden Austrocknens kann sich das originale Ich – befreit von seinem Bewußtsein – erkennen:

Jetzt bin ich / die hypertone Dehydratation, / ich bin der Anstieg des Hämatokrits, / ich bin die Verkleinerung des Volumens / aller Zellen, / die Verringerung der Sauerstofftransportkapazität, / die Konzentration / der Natriumlösungen und des Chlorids, / ich bin / die ra-

send gesteigerte Herzfrequenz, / die Weitstellung aller Gefäße, / die Eindickung des Blutes / und die osmotische Konzentrationsverschiedenheit / im Gehirn. / Ich bin / der allesumfassende Verlust. / Ich konzentriere mich in allem / und werde weniger.

Die vier Textvarianten – erstens: Bericht eines Lastfahrsers über die Geschehnisse; zweitens: Rede eines Projektleiters vor Wissenschaftlern über die Theorie des Verschwindens und über die evolutionäre Geschichte des *Herrn der Welt*; drittens: Hinweise für die Bauleitung des Terrariums; und viertens: eine Halluzination eines Probanden während des Verschwindens und des Erkennens des Ich – zerstreuen und fokussieren zu gleicher Zeit die stark gefährdete Dialogizität des Ich und der Welt. Von diesem Gesichtspunkt aus bekommen die folgenden Ransmayr-Geschichten eine programmatische Antwort auf ihre zeitlich-räumlichen Weltendzustände, in denen das jeweilige Individuum regelmäßig nur einen Ausweg hat: aus der Welt geschafft worden zu sein. »Strahlender Untergang« als Text sei eine Einführung in die Problematik.

»Die Schrecken des Eises und der Finsternis« dialogisieren zwischen einer wahren Geschichte (Geschichte der österreich-ungarischen Nordpol-Expedition im Jahre 1872-74) und der erfundenen, fiktiven Variation derselben Geschichte. Die wirklichkeitsrezipierende Validität der Dokumentationen (hier: die der Sachverhalte der faktischen Geschichte) wird im Dialog verunsichert. Die Wirklichkeit ist – so im Roman – teilbar, weil die Dokumentation keinen fokussierten Gesichtspunkt hat: zerstreute Erzähleinheiten berichten über dasselbe Ereignis. Die einzige und kohrente Erzählung wirkt in ihrer Systemhaftigkeit aber gegen die mehrschichtig dokumentierte Wirklichkeit. Nach der erzählerischen Erkenntnis kann die Fiktion als ontologischer Fokus der teilbaren Attribute der Wirklichkeit wegen nicht ausgeschlossen werden: Fiktion und Wirklichkeit agieren gemeinsam gegen und für einander in der erfunden-wirklichen Welt. Das Demonstrationsmittel ist Joseph Mazzinis Lese- und Lebensstrategie, das sogenannte *Gedankenspiel*. Dieses, als poetischer Gesichtspunkt von Mazzini, generiert Geschichten, die nach ihrem Maß der Wahrscheinlichkeit überprüfbar sind. Auf die Frage, ob Mazzini die Geschichte der Nordpol-Expedition gelesen oder selbst erfunden hatte, und ob er die Dokumentation als Beweis der »Wirklichkeiterschaffungsfähigkeit« seines *Gedankenspiels* nachträglich entdeckt hatte, gibt der Ich-Erzähler keine klare Antwort. Der Erzähler, der nur als erschaffende Stimme präsent ist, geht den Spuren im Vermächtnis von Mazzini am neuen *Fin de siècle* nach, wie Mazzini dem Abenteuer der Expedition am letzten *Fin de siècle*. So werden eine Lebensgeschichte (die Geschichte Mazzinis als Autor), die Geschichte der Nordpol-Expedition auf Grund der Aufzeichnungen von den Teilnehmern und der Textsammlung von Mazzini (die Geschichte Mazzinis als Leser) und eine Meta-Geschichte konstruiert, in der die zwei ersten Ebenen als eine Gesamt-Komposition erscheinen. Diese Meta-Geschichte thematisiert das *Gedankenspiel* als eine erzählerische Poetik, die in der Übergangssituation

von Fiktion und Wirklichkeit wurzelt. Der Erzähler läßt Mazzini, der dem Abenteuer nachfährt und an diesem Ende des Weges aus der Welt geschafft wird, verschwinden, d.h. Mazzini löscht sich aus der referentiellen, äußeren Welt. Mazzini findet seinen Ort und den Ort seiner Geschichte im Packeis oder in der Kristallisation des Inneren. Beides befindet sich in der erfunden-bestehenden, wirklich-inneren Welt. Im verborgenen Augenblick der Erkenntnis (am Ende des Kristallisierungsprozesses des Inneren im Eis) betritt Mazzini ein nur ihm geöffnetes Welt-Bild, das als Übergang zwischen Fiktion und Wirklichkeit funktioniert.

Mazzinis Metamorphisierung setzt einen leeren Platz in seiner Geschichte voraus, der in der Geschichte der Expedition zu finden ist: Ein Seemann wird auf dem Franz-Joseph-Land zurückgelassen, dessen Geschichte unter dem Titel »Ganz bis zum Nordpol« von Mór Jókai am letzten Fin de siècle erfunden wurde. Mazzini füllt diesen aufgebotenen leeren Platz (der Wirklichkeit, seiner Fiktion oder des Abenteuerromans von Jókai), er verwandelt sich in die Position des zurückgelassenen Seemannes (in eine andere Geschichte, die zur Wirklichkeit, zur Fiktion oder zu Jókai gehört, aber letztendlich als Ransmayrs *letzte Welt* in der Übergangsphase einer »Alten«, schon bekannten und einer »Neuen«, entdeckt-erfundenen Welt existiert).

Das metamorphische Weltmodell der »Schrecken des Eises und der Finsternis« in ihrer grundlegenden Modifikation kann man in der »Letzten Welt« neu lesen. Die »Schrecken des Eises und der Finsternis« verwandeln sich in der »Letzten Welt« in die Schrecken des Eisens und der Finsternis. Der Weg von Cotta zur inneren Welterschaffung und der Akt der endgültigen Erkenntnis setzen einen anderen Kristallisierungsprozeß in einer neuerschaffenen Raum-Zeit voraus. Die Wiederholung des Grundmodells funktioniert hier als Beschreibung einer wiederholten Reise bis zum jeweiligen Ende der Welt. Die Systemhaftigkeit der zwei Romane kann gebildet werden, wenn wir die Figuren funktional aufeinander beziehen. Mazzini, der nach seinem *Gedankenspiel* solche Geschichten erfindet, die in der Welt-Ganzheit reale Formen haben, verschwindet hier in der Rolle von Naso, in den Schrecken des Eisens, in Tomi, in der eisernen Stadt. Naso hatte ähnlich wie Mazzini die wahren Geschichten der Welt erfunden, und mußte deshalb aus der Welt geschafft werden: Naso erzählte die Welt in seinen *Metamorphosen* bis zum Ende, er betrat die Geschichte-Ganzheit wie ein geöffnetes Bild. Jetzt ist es Cotta, der gleichzeitig als Autor und Leser, in der schon erfundenen Welt, die Naso auch für ihn bis zum Ende erzählte, das für und durch ihn erfundene Bild der Welt erkennen muß.

Wie die »Metamorphosen« die ganze Geschichte der Welt enthalten, so wird »Die letzte Welt« die jeweilige letzte Welt von Tomi, Cotta, des Römischen Reiches, der Zeit, des Raumes, der Geschichte, des Autors und des Lesers. Cotta sucht Naso und seine geheimnisvollen *Metamorphosen*, wobei die Su-

che ein Nichtfinden ist, da der Ort, an dem er sucht, das wirklich-erfundene Werk selbst ist, die *Metamorphoses*, die die Ontologie der letzten Welt von ihrem Anfang bis zum Ende erzählen. Cotta erlebt in neukodierter, mythischer Verwandlung die Geschichte der allmählichen Erkenntnis, erfüllt die Funktion des letzten Lesers als letzter Autor in der Verwandlung der Zeit, des Raumes, der Geschichte und seiner Figuration. In diesem Zeit-Raum wiederholt und verwandelt sich Cottas äußere Reise in eine innere durch die Zeit, durch die ganze Weltgeschichte vom Anfang der mythischen »Alten« Welt bis zur jeweiligen Gegenwart der letzten Welten. In dieser individuellen Zeit des neukristallisierten Inneren (das neukristallisierte Innere heißt hier: das wesentliche Erkennen der individuellen Rolle) kann Cotta – oder das jeweilige wahrnehmende Individuum – aus den existentiellen Schrecken der äußeren Welt, aus dem Zerfall des Seins befreit werden. Jenseits des Tors, der erfundenen und erkannten Bildsubstanz der Welt löst sich die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit auf. Ob Cottas letzter, zweigliedriger Ruf, der die letzte Verwandlung seiner und der Welt ohne Namen symbolisiert, referentielle Bezüge hat, kann doch beantwortet werden. Nasos, des Autors Weg führt in die Richtung des allmählich emporgehobenen Olympos hinter Tomi – dieser enigmatischen Richtung folgt Cotta, der Leser und verwandelt sich in Naso, den Autor, und verwandelt so die *Metamorphoses* in seine Geschichte, in die der »Letzten Welt«. »Die letzte Welt« tritt an die Stelle der verwandelten »Metamorphosen« von Ovid, wie »Die Schrecken des Eises und der Finsternis« an die Stelle des Romans »Ganz bis zum Nordpol« von Mór Jókai getreten ist, oder wie die nächstletzte Welt »Morbus Kitahara« mit seinem Mitternachtskind Bering an die Stelle der »Mitternachtskinder« – einer Erzählung von Salman Rushdie – treten wird.

Ransmayr schreibt in »Morbus Kitahara« nach seinem oder Mazzinis *Ge-dankenspiel* die Geschichte der letzten Welten in einem vagen Assoziations-system weiter. Die europäische Geschichte und traditionelle Kultur als Folie erscheinen hier in einer Dekonzeption. Den globalen Hintergrund der Geschehnisse und in diesem Sinne die Kondition der neuerschaffenen Welt bildet ein weltweiter Krieg. Der Krieg als ständiger, existenzgefährdeter Zustand relativiert die bestehende Welt und in der Welt die Rest-Möglichkeiten des individuellen Seins und der menschlichen Verbindungen. Der Roman dialogisiert zwischen verschiedenen Teil-Weltkonditionen: zwischen Siegern und Besiegten, zwischen der vernichteten und der wiederbelebenden Natur und der Techno-Gesellschaft, zwischen der allmählich verschwindenden Tradition und der zu erobernden Multimedien. Die Oppositionen lösen sich durch die metamorphische Redeweise von Ransmayr unbemerkt auf: es bleibt kein Unterschied zwischen Krieg und Frieden, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Kämpfer und Opfer, Europa und Brasilien, Moor und Pantano. In diesem neukonstruierten Weltzustand verwandelt sich der Anfang ins Ende, das

Ende in den Anfang. Wie die Zeit in der Welt ausgelöscht wird, so verwandelt sich auch der Raum: die verschiedenen Handlungsorte werden übereinander kopiert. In der Übergangssituation der allmählichen Auslöschung der Tradition, die die lokale Welt des Romans bestimmt (das ›Europa‹-Bild) und des Raumgewinns der anderen Kultur, die die Welt global *neuschreibt* (das ›Amerika‹-Bild) stürzt die Ganzheit der Welt ausschließlich auf jenes Individuelle nicht, das Grenzgänger ist, das die Übergangssituationen erkennt. »Morbus Kitahara« deformiert eine Weltgeschichte, in der Millionen in KZs vernichtet wurden, und andere Millionen auf Kampfplätzen gefallen sind. Die Sieger der neugeschriebenen Historie entscheiden sich für den Rachezug, und so wird die Welt der Besiegten in der Zeit zurückgedrängt. Die drei Hauptfiguren des Romans: Ambras, Bering und Lily werden die Gefangenen einer Historie, die die allmähliche Verdunkelung der Welt beschreibt. Die ständigen Modifikationen des Weltzustandes verunmöglichen die jeweilige Gegenwart, es bleibt in der individuellen Sphäre nur die Sehnsucht nach einer verschwundenen Vergangenheit und nach einer unverwirklichbaren Zukunft: Als die Figuren den Augenblick der Verwirklichung dieser Sehnsüchte erkennen, werden sie wie ihre Vorfahren Mazzini, Naso und Cotta in der Reihe der ›Letzten Welten‹ mitsamt ihrer Welt aus der Welt geschafft.

Die Komplexität des Ransmayrschen Erzählens baut auf eine starke Fiktionalisierung der Wirklichkeit, deren Ergebnis die Erfindung eines neuen Übergangs zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist. Im wiederholten Focus steht immer eine Geschichte aus der globalen Histoire, die aber infolge eines funktionsfähigen Übergangs vom Möglichen gegenüber dem Wahrscheinlichen destruiert wird. Die jeweilige Geschichte erzählt eine metamorphisierte Gegenwart, die dem jeweilig bestehenden Zeitraum parallel zuläuft. Den Übergang ins Mögliche dieser Geschichten aktivieren die weißen Flecken der Wirklichkeit. Die fiktionale Geschichte der »Schrecken des Eises und der Finsternis« setzt eine wirkliche Geschichte voraus, in der die Dokumentation dieser Geschichte, die beigelegten Bilder und die anderen Textsorten die Wirklichkeit als eine zerstreute, mehrschichtige betonen. Die Fiktion bezeichnet einen gleichrangigen ontologischen Status für diese Romanwelt. In der Geschichte der »Letzten Welt« wird der weiße Fleck der Wirklichkeit (der Grund der Verbannung von Ovid aus Rom nach Tomi) mit einer Erfindung des Erzählers ausgelöscht, der seine Erzählung aus verschiedenen autorisierten Erzählungen, Erinnerungen, Dokumenten, Träumen und Deutungen in eine andere Ganzheit metamorphisiert.

Inwiefern diese Erfüllung wirkungsvoll ist, zeigt die große Zahl altphilologischer Aufsätze, die die Erfindung von Ransmayr überprüfen, weiterdenken, kontrollieren oder korrigieren wollen. Die Geschichte des »Morbus Kitahara« und seine totale Welt-Ganzheit schweben am leichtesten zwischen wahrer und möglicher Wirklichkeit. Diese Geschichte konnte die schrecklichsten Ak-

tualisierungen wie statt Stunde Null und Marshall-Plan Stunde Minus und wirklicher Morgenthau-Plan hervorrufen. Dieser weiße Fleck der Wirklichkeit braucht die stärkste Defiktionalisierung. Weil die Fiktion nicht wahr ist und den Erfahrungen gar nicht entsprechen kann – unlogische Umschreibungen in der Anwesenheit des Übergangs –, wird der Anspruch erweckt, einen sicheren und gleichzeitig übertriebenen Übergang zwischen der eigenen letzten und der jeweilig bestehenden, letzten Welt finden zu können, in dessen Übergang aber die poetischen Oppositionen in ihrer aufgelösten Ganzheit nicht mehr schweben.

Ransmayrs fiktive Weltwirklichkeiten sind als Maß der Wirklichkeit doch überprüfbar. Diese Texte (kleine Prosa und Reportagen) trugen aber zu den fiktiven Weiterfindungen nicht als weiße Flecken der empirisch wirklichen Welt bei. Ob Ransmayr in seinen Reportagen vom Bau der Staumauer von Kaprun erzählt, von Häftlingskolonnen und Zwangsarbeit inmitten österreichischer Idyllen, von einer Wallfahrt zur letzten Kaiserin Europas und dem mühsamen Leben auf den Halligen des Nordfriesischen Wattenmeers – oder ob er den Leser seiner kleinen Prosa in das Labyrinth von Knossos versetzt, auf die Ladefläche eines Lastwagen in Ostjava oder in die erloschene Pracht der indischen Ruinenstadt Fatehpur: stets verbindet er die scheinbare Leichtigkeit seines Erzählens mit einem wachen Blick für die Gegenwart und einer seltenen sprachlichen Perfektion. Da die Wirklichkeit infolge ihrer unfüllbaren weißen Flecken bis zur Unendlichkeit teilbar und trennbar ist, verwandelt sich in der ransmayrschen Sprachkunst das untrennbare und unteilbare Erzählen selbst in eine ganze, aber immer letzte Welt. Die Texte der Sammlung »Der Weg nach Surabaya« sind scharfe Exempel für die Funktionsfähigkeit des untrennbaren und unteilbaren Erzählens.

2. Die Metamorphisation als Struktur in »Morbus Kitahara«

Die Metamorphose kann als Grundprinzip der Romanstrukturen von Ransmayr betrachtet werden, aber nicht im Sinne einer simplen Wiederholung der Ovidschen »Metamorphosen«. Das strukturierende Grundprinzip verwandelte kohärent schon die zerstreute Struktur des ersten Romans »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«. Als thematisches Element ist »metamorphosis« auf natürliche Weise in der Sprache und Bildlichkeit der »Letzten Welt« erschienen. Der ovidsche Ruf »Keinem bleibt seine Gestalt« setzt aber weiterhin eine mögliche Metamorphisation des Prätextes voraus, obwohl jener gegen die ständigen Veränderungsprozesse genau den statischen Zustand definiert. Cotta als Leser der *Metamorphoses* braucht also nicht Nasos schon fertiggeschriebenes Buch aufzufinden, er muß Nasos Werk in sein Werk verwandeln, und dadurch auch die Welt und Naso und sich selbst. Oder: Es müssen sich

verwandeln: das Werk, Naso, die Welt, Cotta selbst, damit alles erklärt werden kann. Die Metamorphisation und die Erklärung von Ovid und seines Werks baut auf den Rollenaustausch des Autors und des Lesers. Das Werk *Metamorphoses* beginnt zu verwandeln und verwandelt sich in das Werk »Die letzte Welt«, weil in der poetischen Welterfindung von Ransmayr buchstäblich keinem seine Gestalt bleibt. »Die letzte Welt« schreibt sich über die »Metamorphosen«, und mit dieser Modifizierung wird eine neue unendliche Geschichte produziert. Die *Metamorphoses*-Geschichten bei Ovid erzählen über die Veränderungs- und Verwandlungsprozesse der Welt und stehen als Menhirgruppen gegen die Zeit. Mit Ransmayrs »Die Letzte Welt« reißen sie sich aber aus dem sicheren statischen Zustand und dynamisieren sich mit der Zeit. Ob Nasos Name sich in den Namen von Cotta, der Leser sich in die Rolle des endgültigen Autors verwandeln kann, ob eine disseminierte Re-Produktion erklärt werden kann oder in ihren unendlichen Geschichten über die Geschichte unerfunden bleibt, darum geht es in der neufabulisierten Metanarration der »Letzten Welt«.

Die Metamorphisation als poetisches Modell funktioniert in »Morbus Kitahara« auf übertriebene Weise. Die lineare Zeit der Geschichte läuft anscheinend parallel mit der Lebensgeschichte von Bering, der Bildungsroman wird aber in einer destruierten Form »rücktraditionalisiert«, weil die Geschichte in ihrer Linearität (Berings Geburt und Tod) der neukodierten poetischen Zeit in ihrer ständigen Wende nicht entsprechen kann. Bering, der Nachgeborene, kommt in einer Grenzsituation zur Welt, in der einzigen und letzten Bombennacht von Moor. Die Geburt in der Nacht und der Frieden von Oranienburg beziehen sich auf die Berührung einer Alten Welt und einer Neuen Welt. Bering befindet sich an der Grenze von zwei Welten. Sein Tod, der nicht das Ende des Romans ist, drückt aber symbolisch die Unüberschreitbarkeit der schon existenziellen Grenzen aus. Berings ethische Geschichte selbst, die in ihrer destruierten Form als Hauptgeschichte gegen eine evolutionäre Entwicklung nicht mehr zur Geltung kommt, kann die Antwort auf die Frage sein, ob eine politisch erklärte Wende in der Geschichte noch etwas bedeuten muß. Weil sich der Blick verfinstert, bleibt auch die Welt in ihrer Verfinsterung.

Die temporalen und lokalen Koordinaten des Romans werden noch stärker metamorphisiert. Die Atmosphäre des Relativen, in der sich der Raum in die Zeit verwandelt, bespricht schon der erste berühmt gewordene Satz: »Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens.« Der Roman ist in seiner Geopoetik voll mit archaischen Namen, die die Landschaft betreffen. Ein charakteristisches Beispiel zur Metamorphisation zwischen Name und seiner Geschichte ist die Beschreibung des Berges in Moor (das Steinerne Meer), die sowohl als Mythos über die Verwandlung des Berges (in der Motivreihe Meer und Stein und sogar in Moor!) erscheint als auch als Symbol einer zeitlosen Überfahrt

funktioniert, die später ihren Zeitpunkt erreicht, jedoch nicht in den Bergen, sondern im Meer zwischen Europa und Brasilien:

Beladen wie ein Häuflein Überlebender, das die letzten Reste und Habseligkeiten einer untergegangenen Karawane mit sich schleppt, zogen die Reisenden nach Brand, dessen Seegraswiesen, Muschelbänke, Korallenriffe und Abgründe in einem Weltalter jenseits aller Menschenzeit von einer katastrophalen tektonischen Gewalt emporgehoben, den Wolken entgegengestemmt und im Verlauf von Äonen in die Gipfel und Eisfelder eines Gebirges verwandelt worden waren.²

Das im ethischen Sinne meist diskutierte Ransmayr-Bild in seiner feinen Auflösung von Opposition, Figurenkonstellation, Zeit- und Raumlosigkeit ist im dritten Absatz des ersten Kapitels zu lesen. Das mehrschichtig metamorphisierte Bild trägt das natürliche Schrecknis des menschenlosen Endzustandes der Welt nach der letzten Welt:

Weitab von den Überresten der Männer lag eine Frau unter Luftwurzeln und schaukelnden Trieben. Ihr schmaler Körper war von Schnabelhieben zerhackt, ein Fraß schöner Vögel, war zernagt, ein Labyrinth der Käfer, Larven und Fliegen, die diese große Nahrung umkrochen, umschwirrten, umkämpften: ein Flor aus seidig glänzenden Flügeln und Panzern; ein Fest.³

Und wenn in der Geschichte von Ransmayr der Anfang das Ende ist, und das Ende ein neuer Anfang, heißt das, daß die globale Metamorphisation als poetische Falle des menschlichen Seins funktioniert. Aber dieser Falle nach dem Ende des wiederholten Anfangs kann niemand unversehrt entkommen: »Keinem bleibt seine Gestalt.« Das Aus-der-Welt-geschafft-Sein setzt das Ins-Imaginäre-Treten voraus.

2.1. Der graduelle Auf- und Abbau der metamorphisierten Welt

Der Krieg war vorüber. Aber das von allen Schlachtfeldern so weit entfernte Moor sollte allein im ersten Jahr des Friedens mehr Soldaten sehen als in den eintönigen Jahrhunderten seiner bisherigen Geschichte. Dabei schien es manchmal, als würden in dem von Gebirgen umschlossenen Moorer Hügelland nicht bloß die Aufmarschpläne der Strategen vollzogen, sondern als müßte ein ebenso monströses wie verworrenes Manöver die gesammelte Macht der Welt ausgerechnet an diesem entlegenen Ort vorführen: Auf den zerwühlten Feldern und Weinrieden Moors, auf leeren Güterwegen und jeden Schritt verschlingenden, morastigen Wiesen überlagerten und durchkreuzten sich in diesem ersten Jahr die Besatzungszone sechs verschiedener Armeen.⁴

Die Textwelt und die individuelle Welt der Figurenkonstellation entwickeln sich getrennt voneinander. Statik und Dynamik wirken durch die die Meta-

² Ransmayr, Christoph: Morbus Kitahara. Frankfurt/Main: S. Fischer 1995, S. 304

³ Ebda., S. 7

⁴ Ebda., S. 15

morphisation betonende Geschichte gleichzeitig. Die Richtung der Zustandsveränderungen durch Kausalverhältnisse bleibt unerklärbar. Die evolutionären, natürlichen Aspekte der Veränderungen der Welt und des Individuums werden mit den »unnatürlichen« Aspekten der Veränderungen einer technokratischen Gesellschaft konfrontiert. Der Frieden von Oranienburg, den der amerikanische Regent Lyndon Porter Stellamour abschließen läßt, führt bei den kriegsverbrecherischen Völkern zu tatsächlichem Krieg. Der symbolische Name Stellamour (Stern und Liebe) steht im Gegensatz zu seiner technokratischen Machtpolitik: Bezeichnend wird er nun für die Auslöschungseffekte der Welt und für die Neukodierung des Hasses. Das geplante Zukunftsbild nach dem Krieg mit seinen ständigen Modifizierungen ruft in der allmählich erfüllenden Zukunft wieder die Schrecknisse der Vergangenheit hervor. Stellamours Friedensplan beruht auf existenzieller Zurückdrängung: »Zurück in die Steinzeit [...] in eine Welt, die in das Zeitalter der Vulkane zurückzufallen schien [...]«. Die Rollen werden ausgetauscht: die, die früher auf den Schlachtfeldern gegen Amerika gekämpft haben, finden sich jetzt in den ehemaligen Konzentrationslagern. Die Welt von Moor entspricht nicht nur buchstäblich einem Endzustand. Der Name der Stadt heißt Sumpf, Morast, Moor. Der ehemalige Kurort wird von der Welt abgetrennt: der Verkehr wird abgestellt, die Gleise werden abtransportiert und im Laufe der Zeit wird das verrostende Eisen den Wert des Goldes übernehmen. Und dazu kommen noch die Erinnerungsrituale an die verbrecherische Vergangenheit, die doch nicht zu einer Zukunft beitragen können: Während die Einwohner von Moor von Freiheit und Luxus der Zukunft, d. h. ihrer ehemaligen Vergangenheit träumen, müssen sie feststellen, daß »die Vergangenheit noch lange nicht vergangen war«, und: »nicht alle Unglücklichen verschwunden waren: in der gleichen Welt leben sie.« Die Kinder von Moor, die »Nachgeborenen«,⁵ »langweilte die Erinnerungen an eine Zeit vor ihrer Zeit: die Rituale der Erinnerung sind ein düsteres Theater: was sie sehen wollten: Amerika.« Die endgültige Veränderung ist Moors Auslöschung aus der Welt:

[...] jetzt, wo es keine Macht mehr gab, die noch imstande gewesen wäre, die Armee des Friedensbringers anzugreifen oder sich ihr bloß zu widersetzen, jetzt brauchten Stellamours Krieger ein ganzes Gebirge, brauchten den See, das Hügelland, das Steinerne Meer, um sich in unaufhörlichen Manövern und auf künstlichen Schlachtfeldern bereit zu halten für die Stunde, in der ein neuer, noch namenloser Feind hervorberechen würde aus dem Schutt erloschener Städte und aller Zukunft.⁶

Moors opponierende Gegenwelt ist in Brand zu finden: während das regelnde Prinzip in Moor die Vergangenheit wird, wird in Brand die freie Verwirklichung der Zukunft zum Leitprinzip. Moor – die Stadt der Vergangenheit. Die

⁵ Ebda., S. 69

⁶ Ebda., S. 372

Gegenwart schwebt in Brand. Hier hat Bering die schreckliche Erfahrung, daß »dieses Scheißgerede von Sühne, Erinnerung ein riesiger Schwindel war [...] In Moor immer noch sühnen – im Tiefland: Autos, Schienen, Flugpisten, Kaufhäuser, Abfalleimer voll Delikatessen[...].« Und die triadische Konfiguration der Zeit wird räumlich in Brasilien, in Pantano verwirklicht; am anderen Ende der Welt befindet sich die Zukunft. Aber Pantano heißt wieder Moor, Sumpf: Die Ortsangaben der Anfangssituation kehren am Ende der Geschichte wieder als Anfangsdaten zurück.

2.2. Die allmähliche Verfinsterung in der Welt als Text

Die lokale Struktur des Romans kann auch allein im Zusammenhang mit der Zeitbestimmung der Welten abstrahiert werden, und dies gilt auch für die temporalen und figuralen Dreiecke, die im ganzen in der Geschichte des Romans verwirklicht werden. Die Metapher des enigmatischen Romantitels, »Morbus Kitahara«, dient sowohl der ethischen Bestimmtheit der Welt, als auch der Entfaltung der Welt und der individuellen Geschichten. »Morbus Kitahara« ist die Bezeichnung für die allmähliche Verfinsterung des Blicks. Das Bedeutungsfeld des Phänomens ist weit, und als Krankheit, als eine Verletzung der Augen, ist auch in eine der Kondition der veränderbaren Welt entsprechende ontologische Metapher transponierbar.

Die Auslöschung der Welt setzt aber nicht nur innere, geschädigt-psychische Inzesse, sondern auch absichtlich geplante Modifikationen voraus. In der Auslöschung von Moor wie im Krieg der Welten herrscht eine im ethischen Sinne unerklärbare Blindheit. Diese Blindheit ist charakteristisch sowohl für die Einheimischen als auch für die Sieger: die inneren Widersprüche und Kriege tragen ebenso zum Untergang der Welt bei. Die Welt-Ganzheit »Morbus Kitahara« symbolisiert in ihrer Opposition (Abbau des Europa-Bildes und die Betonung des machthabenden Amerika-Bildes) eine Verschiebung in dem Wertsystem und in der ethischen Tradition. Das Blinde Ufer in Moor, die blinden Züge, die die Verurteilten in den Granitsteinbruch liefern, die zunehmende Blindheit des Vaters von Bering nach dem Krieg und Berings Blickverfinsterung einerseits und das Feuer am Himmel in der einen und letzten Bombennacht von Moor, Nagoyas Licht als Atomwolke, der Feuertod der Krähe (Berings verwandelte Limousine) und endlich die Rauchwolke des vernichtenden Böschungsfeuers über der brasilianischen Hundsinsel (Ilha do Cão) andererseits verweisen auf die Verfinsterung und Untergang-Geschichte der Welt im globalen Sinne.

Die disseminierte Umschreibung des Bildes »Morbus Kitahara« ist im 27. Kapitel zu finden. Doc Morrisons Augenuntersuchung richtet sich gleichzeitig auf Berings Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Diagnose verweist auf die möglichen Ursachen aus der Vergangenheit und beinhaltet die Arten zur Genesung: die Abwendung und das Vergessen. Und noch dazu bezeich-

net die Diagnose die Unabschließbarkeit der Vergangenheit trotz aller Genesung und die Vorbilder der endgültigen Verdunkelung und damit die des Unterganges der Welt in der Zukunft. Berings Geschichte gleicht in ethischer Hinsicht einer Kondition der Welt. Earth moving to the blindness.

»Das Smokestack Phenomenon. Die Rauchwolke [...]. Du warst nie am Meer? Aber die Bilder aus Japan kennst du doch? [...] Den Pilz von Nagoya. Qualle oder Wolkenpilz. Du kannst dir aussuchen, welche Ähnlichkeit die lieber ist. Die Ödeme in deiner Netzhaut, die Flecken in deinen Augen, sind dem einen so ähnlich wie dem anderen. Quallen- oder Pilzform, das ist das typische Zeichen [...]. Du willst wissen, woran du leidest? [...] Du fragst mich? Du mußt dich selber fragen, mein Junge. Worauf starrt einer wie du? Was will einem wie dir nicht aus dem Kopf? Ich habe solche Flecken in den Augen von Infanteristen und von Scharfschützen gesehen, von Leuten, die in ihren Panzergräben halb verrückt geworden sind oder hinter feindlichen Linien wochenlang auf der Lauer gelegen haben und das Fadenkreuz schon im Rasierspiegel sahen, auf dem eigenen Gesicht, verstehst du? [...] Aber du? [...] Worauf starrt einer wie du? [...]. hast du einen Feind in der Gabel deiner Steinschleuder? Eine Braut? Mach dich nicht verrückt. Was immer es ist, laß es los. Schau anderswo hin [...]. Keiner wird blind [...]. Kriechen alle aus ihrer Deckung, aus ihren Gräben und kommen dann mit ihrer Angst vor der Dunkelheit angerannt. Zu mir. Wie du. Dann sitzen sie dort, wo du jetzt sitzt. Und dann begreifen sie, daß sie überlebt haben [...]. Und dann beruhigen sie sich. Und was geschieht? Die Wolken verziehen sich. Nicht sofort. Aber im Lauf der Zeit [...]. Die Wolken lösen sich auf, der Blick wird wieder heller [...] du bist keine Ausnahme, mein Junge. Du bist auch nur einer von vielen [...]. Was du brauchst, ist Zeit. Du mußt nur warten [...]. Chorioretinitis centralis serosa, wenn du ein gutes Gedächtnis hast. Und wenn auch dein Gedächtnis löchrig ist, denk an einen japanischen Augenarzt, er hieß Kitahara. Der hat deine Art Blickverfinsterung schon lange vor deiner Geburt beschrieben. Trink ein Glas auf sein Wohl, beruhige dich, und nenn deine paar Flecken einfach Kitahara, mein Junge. Morbus Kitahara.«⁷

Die Bezeichnung Morbus Kitahara in der Geschichte von Bering wird als bestimmender Grund zur Unlesbarkeit der jeweilig letzten Welt. Die figurale Struktur daneben modelliert den Zerfall dieser Weltkondition in individuellen Sphären.

2.3. »[...] und schreiten sie einzeln ins Imaginäre«

Das globale Prinzip der Dreiheit, die funktional geschichtete Umstrukturierung der Zeit und des Raumes und die Metamorphisation der figuralen Komponente als einheitsbildende *Discourses* regieren die semantisch und symbolisch generierte, motivische und emblematische Geschichte des Romans. Die Dreier-Figuration, die aus den Figuren von Ambras, Bering und Lily, bzw. von Muyra, die im Endzustand der Geschichte die Funktion von Lily übernimmt (oder ersetzt), besteht, entspricht verschiedenen Relationen, die die Geschichte der Romanwelt beeinflussen.

⁷ Ebda., S. 351

Das verborgene Verbum ›beringen‹ im Namen von Bering bestimmt die Schicksalgeschichte seines Namenträgers: der Name begleitet in seinem semantischen Netz Berings widersprüchliche Gegenwartsexistenz von der Geburt bis zu seinem Ende. Bering, um selbstständiges Leben gewinnen, entreißt sich der Bindung und der Bestimmtheit der Vergangenheit, die Moor heißt, gibt dadurch seine Tradition auf und wird der Leibwächter von Ambras, der auf der anderen Seite als Verwalter des ehemaligen Granitsteinbruchs und als Vertrauter der Armee fungiert. Im archaischen Sinne, der auf die Tradition abzielt, wird Bering der Schmied genannt. Mit der Übertretung der Tradition verwandelt sich der archaische Schmied in den modernen Mechaniker und die Benennung ›Leibwächter‹ beginnt funktional disseminiert zu werden. Die Schmied-Funktion verliert ihre Gültigkeit durch die Einengung der technischen Niveaus, durch die allmähliche Verrostung des Grundmaterials, des Eisens. In seiner anderen Rolle als Mechaniker genießt aber Bering die technische Hochentwicklung der anderen Seite, und versucht seine Selbstbeständigkeit aufzubauen. Die Leibwächter-Funktion verweist in gleicher Zeit auf seine Bindung an den Verwalter: Bering wird nicht nur im übertragenen Sinn Ambras' Leibwächter gegen die Leute von Moor, er wird tatsächlich der Schützer eines Leibes, dessen Träger infolge seiner Vergangenheitsgeschichte nur einen abgegrenzt körperlich-seelischen Raum ›einleben‹ kann. Berings Existenz ist ein *beringtes* Sein, sie zeigt sich nur in Bindungen und Bedingtheiten. Das Verhältnis von Ambras und Bering verweist auf diese widersprüchliche Existenzform von Bering: sowohl auf eine Selbstständigkeitsbestrebung in der Verwirklichung der eigenen Freiheit, als auch auf die Liquidierung derselben Prinzipien. Berings andere bestimmende Bindung in seinem *beringten* Sein ist die Liebe. Seine Liebe zu Lily bedeutet eine seelische Vervollständigung, bis Bering auch die Dissemination der Liebe erkennt. Die anscheinend erwiderte und doch abgelehnte Liebe verwandelt sich in Qual und allmählich steigende Wut. Um seine Bindung zu Lily auflösen zu können, begeht Bering am Ende seiner Geschichte einen Mord.

Der Mord begleitet in seiner motivischen Wiederholung und in einer anderen Dreiheit Berings ganze Schicksalsgeschichte. Der erste Mord: in seiner Kindheit erschießt er aus Selbstschutz einen Kahlköpfigen. Der zweite Mord: aus Haß erschießt er einen anderen Kahlköpfigen, einen Hühnerdieb im Steinernen Meer auf seinem Weg nach Brand. Der dritte Mord, dessen Ziel Lily ist, geschieht auf enigmatische Weise sowohl zufällig als auch bewußt. Die drei Morde werden an gehaßten Leuten verübt, und Berings blinder Haß steht im Gegensatz zu seinen Vogel-Attributen. Diese extreme Opposition, die Auflösung des blinden Hasses und der Blindheit des Hasses kann nur in der vollkommenen Genesung von Bering und in seiner Auslöschung aus der Welt verwirklicht werden. Im Moment des Mordes verwandelt sich die erzählerische Funktion in den Blickwinkel des Sterbenden. Der unschuldig sündige Hühnerdieb wird mit seinem unschuldig verdientem Tod ein gültiger Teil der Welt:

Und dann begreift er, daß der Hundekönig ihn nicht mehr hören und nicht verstehen kann. Ambras starrt ihn so betrunken, nein, so taub, so hilflos und aus einer solchen Ferne an, daß Bering aus seiner eigenen Hilflosigkeit, seinem Entsetzen erwacht: Der Hundekönig steht nicht einfach da, der kann nicht mehr weiter. Das Wegstück vor ihm, eine an den Felsen gemauerte Treppe, muß schon vor langer Zeit in die Tiefe gebrochen sein. Geblieben sind nur ein schmales Stufenband und in die Wand geschlagene Halterungen eines Eisengeländers, das der Rost gefressen hat.

Wir werden das Seil brauchen. Bering tut nur, was Muyra gesagt hat. Er nimmt das Seil von der Schulter und bindet sich ein Ende um die Hüften, um die Hände frei zu haben für dieses Felsband. Muyra muß hier ohne Seil gegangen sein. Er will ihr einen Halt schaffen für den Rückweg ans Meer.

Kann Ambras ihn verstehen? Bering drückt sich an dem Stummen vorbei. Ambras muß ihn nicht sichern und nicht halten, solche Wege ist Bering im Steinernen Meer schon oft alleine gegangen. Ambras soll nur das Seil durch seine Hände laufen lassen und darauf achten, daß die Schlingen sich nicht verknoten, wenn sein Leibwächter Schritt für Schritt über das Band geht und einen neuen Halt, ein neues Gelände über den Felsen zieht. Der Hundekönig nimmt das Seil. Starrt ihn an. Sagt kein Wort.¹²

Ambras, Bering und Lily befinden sich plötzlich in der Vergangenheit. Der neukodierte Zeitraum funktioniert. Alle sind in Moor als Gefangene der determinierten, eigenen Vergangenheit und der unauslöschbaren Erinnerungen. Für Ambras ist die Hundsinsel mit ihren Ruinen das ehemalige KZ. Um sein Leben von den Qualen befreien zu können, tritt er aus den verbotenen Zonen aus und greift nach dem weißen Porzellan der Starkstromisolatoren, nach dem Stacheldraht; in Wirklichkeit stürzt er von den Felsen und mit dem zu ihm beringten Bering ins Meer.

Der Tod ist für sie andererseits die Erfüllung der Sehnsüchte und die Auflösung der Qualen aus der Vergangenheit: Bering verwandelt sich in einen Vogel, er belebt wieder das Wiegen und Schaukeln der unendlichen Kindheit im Moment des Todes:

Eine Handvoll Blätter und weißer Blüten, das ist alles, was er im Flug noch zu fassen bekommt, dann ist auch der Lianenvorhang, aus dem Vögel flüchten, zerrissen. Sind das Möwen? Schwingen, Federn streifen ihn. Und dieses tiefe Blau – ist das der Himmel oder das Meer? Die Wellenkämme sind ganz nah. Oder sind das Wolken? Dochdoch, das sind Wolken. Das müssen Wolken sein. Also stürzt er, ein Fliegender unter Vögeln, auf einen wirbelnden Himmel zu.¹³

Bering als Nachgeborener erkennt in den Modifikationen der Welt, infolge seiner psychisch-tatsächlichen Blindflecken, die Möglichkeiten zum Übergang nicht. Berings Versuch einer selbständigen Existenz ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Den verleugneten Vater glaubt er in dem sowohl seelisch als auch körperlich geschädigten Ambras gefunden zu haben. In Berings

¹² Ebda., S. 437f.

¹³ Ebda., S. 438f.

Liebe zu Lily und Muyra kann in diesem Sinne eine Sehnsucht nach der Erfüllung der abwesenden Mutterliebe aufgedeckt werden. Für Bering im Verhältnis zu den Leuten von Moor ist alles zu erreichen, was man zu einer besseren und anspruchsvollen Lebensführung unter den angegebenen Umständen braucht. Aber infolge seiner Blindheit, seiner Ängste und seiner Einengung kann er sich in der Gegenwart doch nicht verwirklichen. Bering ist eine verirrte Figur, die von den Schrecken der Vergangenheit unberührt geblieben ist. Der Schatten der Vergangenheit, der sowohl den Lauf der Gegenwart als auch die Möglichkeiten der Zukunft abdeckt, hält aber Bering fest, wie er sich selbst in seinen Beziehungen *beringt*. Die gescheiterte Erkenntnis des Zusammenhanges Blindheit, Welt und eigene Existenz, die unbewußten und nicht relativierten Handlungseffekte in den lebenswichtigen Situationen, Berings Zwiespalt in den Vogel- und Gewalt-Attributen führen zur Vernichtung der individuellen Welten und zur Auslöschung der Welt selbst. Berings existenzielle Krankheit ist aber auch die der Welt: die allmähliche Verdunkelung des Blicks ist das Symbol einer untergehenden Welt. Berings Geschichte ist in diesem Sinne nicht nur eine individuelle Geschichte. Seine Geschichte zeigt die Grenzen der Sehbarkeit und Interpretierbarkeit der jeweiligen Welt auf. Berings unendliches Schweben, das die letzten Sätze seiner Geschichte sind, spricht doch gegen ein Ende, einen Schluß, den Tod, einen Untergang. Berings Schweben im Zwischenraum des Meeres und des Himmels symbolisiert ein *beringtes* Sein an die gewalttätige Geschichte.

Das andere Opfer der Verfinsterung der Welt ist Ambras, in dessen Name das französische Verb »embrasser« (umarmen) verborgen ist. Ambras' Geschichte wird von der Vergangenheit bestimmt, in der die Spannung Umarmung-Liebe und die Vernichtung der Liebe-Umarmung vibriert. Die Abwesenheit der Umarmung schädigt Ambras' psychische Funktionen. Weil er auf seine Geliebte, eine Jüdin, bestand, wurde das KZ auch sein Schicksal. Ambras' körperliches Leiden wie Berings traumhaftes Genießen sind ebenfalls auf das »Schaukeln« zurückzuführen. Für Ambras aber ist das Schaukeln eine Folter: als Gefangener des KZ-Lagers in Moor wurde er mit dem sogenannten »Schaukeln« gequält. Damit er seine Arme nicht bewegen kann, hat man ihn an den auf den Rücken gebundenen Händen schaukeln lassen. Die Umarmung im Namen von Ambras verwandelt sich in ihr Gegenteil: »Bering sah nur, daß sein Herr Schmerzen litt und vergeblich versuchte, die Schläge der Fahrt abzuwehren: Mit vor der Brust verschränkten Armen saß er da und preßte seine Handflächen gegen die Schultergelenke, so, als umarmte er sich selbst.«¹⁴

Die Geschichte von Ambras zeigt, daß der Abschluß der Schrecken der Vergangenheit ihre automatische Auflösung in der Gegenwart nicht voraus-

¹⁴ Ebd., S. 414

setzt. Ambras ist ein Überlebender der Vergangenheit, der in der jeweiligen Gegenwart und allen Zukunftsbildern widersprechend immer mehr die Verstärkung und Versteinerung der Vergangenheit erfährt. Auf Berings Frage, warum er nach seiner Befreiung als Verwalter in den Granitsteinbruch zurückkommt, antwortet er:

»Zurückgekommen in den Steinbruch? Ich bin nicht zurückgekommen. Ich war im Steinbruch, wenn ich in den ersten Jahren der Stellamourzeit durch die Schutthalden von Wien und Dresden oder durch irgendeine andere dieser umgepflügten Städte gegangen bin. Ich war im Steinbruch, wenn ich irgendwo bloß das Klirren von Hammer und Meißel gehört oder nur dabei zugesehen habe, wie einer irgendeine Last über irgendeine Stiege auf seinem Rücken trug – und wenns nur ein Rucksack voll Kartoffeln war. Ich bin nicht zurückgekommen. Ich war niemals fort.«¹⁵

Für Ambras ist die Welt eine ständige Baracke, eine Vergangenheit, an der nichts zu verändern ist und die keine Hoffnung auf eine Zukunft gibt. Es bleibt ihm nur der Weg ins Innere, ein allmählicher Kristallisationsprozeß. Seine steigende Gefühllosigkeit gegenüber Bering, der Stadt Moor und überhaupt der äußeren Welt ist von hier aus zu erklären. In einigen erfüllten Momenten der Gegenwart aber, die doch langsam entschwinden, trägt Ambras noch eine blinde Verantwortung für seine Schützlinge.

Bering erklärt am Anfang das Verhältnis von Ambras und Lily zu einer Liebesbeziehung, weil als einzige sprachliche Kommunikation nur dieses Verhältnis funktioniert. Lily ist auch ein Opfer der Vergangenheit, nicht aber wie Ambras: Ambras wird sündhaft als Unschuldiger, Lily wird aus geerbter Sündhaftigkeit ein unschuldiges Opfer (diese kontrapunktische Setzung zwischen Ambras und Lily entspricht der oppositionellen Schaukel-Existenz von Ambras und Bering). Auch Lily kommt aus der Fremde. Oder: Lily ist in ihrer Isoliertheit und Unzugänglichkeit eine extravagante Figur, wie Ambras, bzw. eine solche, in die sich Bering verwandeln wird. Wenn Bering in Ambras und Lily bzw. Muyra seine mangelnden familiären Beziehungen sieht, kann im Verhältnis von Ambras und Lily die Wiederaufnahme einer verlorenen Vater-Tochter-Bindung verwirklicht werden. Berings Eifersucht steht dieser geschädigten Beziehung gegenüber. Vertrauen und Mißtrauen treten entsprechend diesem oppositionellen Modell in einen Dialog ein: Bering verliert z.B. sein Vertrauen gegenüber Lily, als er ihr die Ängste seiner Blindheit verrät. Ambras verliert hingegen, als er Bering endlich über seine Vergangenheit zu erzählen beginnt, schon beim bloßen Versuch sein Vertrauen:

Aber der Hundekönig sprach zu seinem Leibwächter, als bereute er die Schwäche, ihm nicht nur das Geheimnis seiner Verkrüppelung, sondern auch eine verschollene Liebe anvertraut zu haben. Sprach so kalt, als habe diese Fahrt ins Leyser Schilf ihm nur gezeigt, daß seinen

¹⁵ Ebda., S. 210

Leibwächter eine beschädigte Mechanik noch eher zu rühren vermochte als ein beschädigtes Leben: Nach so vielen Reden, Flugblättern und Botschaften des großen Lyndon Porter Stellamour und nach unzähligen Buß- und Gedächtnisritualen in den Kaffs am See und an seinem Blinden Ufer hörte auch der erste und einzige unter den Männern von Moor, dem Ambras jemals vertraut hatte, immer noch lieber auf das Klopfen und Hämmern von Maschinen als auf den Wortlaut der Erinnerung.¹⁶

Es ist aber nicht ausschließlich Bering, der seine sprachlose Zuflucht im Scheinleben von leblosen Maschinen findet. Ambras, als Bering den Tod seiner Mutter betrauert, vertieft sich ins Studieren des Scheinlebens seiner leblosen Kristalle. Zwischen Ambras und Bering kommt nie eine einheitliche, sprachliche Beziehung auf. Beide sind Determinierte des Leblosen, deshalb ist Lily die einzige Figur des Romans, die eben durch ihre Beziehung zum Leben Überlebende der totalen Verdunkelung der Welt sein kann.

Auch Ambras hat eine archaische Kodierung: Er ist der Hundekönig, der die auf dem Gebiet der Villa Flora verwilderten Hunde besänftigt. Seine Benennung setzt wieder eine Dissemination voraus. Ambras als Verwalter des Granitsteinbruchs in Moor ist sowohl gefürchteter König der Leute von Moor als auch König der Hundetreue von Bering. Ambras' Tod auf der Hundsinsel ist nicht nur deshalb symbolisch. Mehr und mehr vertieft er sich in seine Vergangenheit, auf der Insel ist er schon im ehemaligen KZ, und Bering erscheint ihm als Foltermann. Seine Befreiungsszene in Moor wiederholt und transformiert sich auf die Insel:

Selbst einem ehemaligen Mitgefangenen wäre es wohl schwergefallen, in diesem Fremden jene zum Skelett abgemagerte Elendgestalt wiederzuerkennen, die am Tag der Befreiung entlang des zerrissenen elektrischen Zauns zur Wäschereibaracke gewankt war. Zu erschöpft, um in einer Schlange auf eine gereinigte Jacke oder das Hemd eines Toten zu warten oder auch nur seine Zebrakleider abzustreifen, hatte sich Ambras damals unter freiem Himmel in das erste Bad seit Monaten gelegt, in die dampfende Lauge einer Abflußrinne, und aus dem seichten Wasser zu den Schneewolken emporgestarrt. Er sah, wie der Himmel über die Terrassen des Steinbruchs ins Gebirge kroch; er hörte ferne Stimmen, Befehle, Schreie, hörte ferne Motoren und den Wind in den Kiefern und im Gestänge eines Wachturms und wollte nur liegenbleiben, liegen in dieser Wärme, die ihn endlich und so milchig und träge umfloß[...].¹⁷

Ambras erkennt in Berings Hand das Seil zu den Schaukelqualen, und um endlich befreit zu werden von der nie vergehenden Vergangenheit, ergreift er am imaginierten Zaun die Starkstromisolatoren und reißt Bering mit sich ins Leere. Der Roman schließt mit Sätzen aus dem Blickwinkel von Ambras. Diese Spirale, die den Anfang mit dem Ende wieder zum Anfang verbindet, erschafft den ewigen Kreislauf des Lebens und des Todes, der Geschichte und der Erzählung.

¹⁶ Ebda., S. 227

¹⁷ Ebda., S. 74

Wie leicht alles wird in der Leere. Wunderbar leicht. Die glühenden Schultern, die Arme, so leicht, daß er sie endlich wieder über seinen Kopf erheben kann, hoch über den Kopf. Und während dieser Strick, dieses Seil, diese Schnur Kreise in die Luft schlägt, Schlingen, Spiralen, verliert alles, was ihn beschwert und gequält hat, an Gewicht. Eine Felswand schwebt an ihm vorüber. Und dann, von allen Blöcken und Steinen befreit, wird die ganze Welt leicht und leichter, beginnt aufzusteigen, immer höher, zieht ihm sachte die Schnur aus der Hand und treibt mit den Rauchwolken davon.¹⁸

Die Geschichte ist also nicht zu Ende. Auf symbolische Weise kommt im unendlichen Moment das ewige Schweben des Imaginären nach den leblosen Qualen zum Ausdruck. Schön der Reihe nach kommt jetzt das erste Kapitel, das seine Rätsel im letzten auflöst. Die Geschichte schließt, und der Kreis wiederholt sich: das Wesentliche der Geschichte rollt schwer bis zum Ende der Zeiten, bis zum Ende der Erinnerung. Die Auslöschung der Zeit und des Raumes, die spiralförmige Geschichte der Figuren konstruiert eine Welt, die in sich geschlossen und kohärent ist und deren Geschichte mit dem Ineinanderfließen des Anfangs und des Endes über keinen Anfang und kein Ende verfügt.

Aus der zentrifugalen Kraft dieses teuflischen Kreises kann nur Lily in ihrer Geschichte ausbrechen. Im Namen von Lily verbirgt sich – quasi oppositionell – die Lilie, sind Unberührtheit, Keuschheit und Unschuld als symbolische Geschichte eingelagert, erscheinen die Attribute der Jägerin zugleich als archaisch, fast amazonenhaft. Die Verwandlung verursacht die größte Spannung zwischen ihrem Namen und ihrer Geschichte:

Lily konnte töten. Eine Frau allein im Gebirge oder allein irgendwo in den Hotelruinen hoch über dem See, mußte sie immer wieder vor der Geilheit der Banden flüchten, mußte die Hänge hinabspringen, vor Totschlägern und Brandstiftern davonrennen in die Wildnis und oft in die Nacht und mußte sich in den Klüften des Steinernen Meeres verbergen, in irgendeinem Dickicht am Seeufer oder in Höhlen. Dort kauerte sie mit rasendem Herzen und machte sich mit einem Klappmesser in der Faust bereit für den einen Augenblick, in dem die Schritte der Verfolger vor ihrer Zuflucht haltmachen würden [...].

Aber zweimal, auch dreimal im Jahr, es geschah ohne jede Regel und Vorhersehbarkeit, verwandelte sich Lily von einem schnellfüßigen, kaum zu erjagenden Opfer in eine ebenso schnelle Jägerin, die stets unsichtbar hoch oben in den Felsen blieb und die ihre Beute noch auf fünf hundert Meter Schußdistanz ins Fadenkreuz bannte und tötete. Zweimal, auch dreimal im Jahr machte Lily Jagd auf ihre Feinde.¹⁹

Nach dem Frieden von Oranienburg versucht ihre Familie aus Wien über Moor nach Brasilien zu fliehen. In Moor wird aber der Vater als ehemaliger Kriegsverbrecher entdeckt, die Amerikaner übergeben ihn an die Rote Armee und er verschwindet für immer. Die Mutter und die Tochter bleiben in Moor

¹⁸ Ebda., S. 440

¹⁹ Ebda., S. 125

und warten hoffnungslos auf die Ankunft des Vaters und auf die Erfüllung ihrer ehemaligen Sehnsucht, nach Brasilien fahren zu können. Lily wird deshalb – wieder auf archaische Weise – die »Brasilianerin« genannt. Bering kann Lily nie erreichen, weil er in einer Gegenwart lebt, in der er seine Möglichkeiten im Mangel einer Vergangenheit nicht erkennen kann. Lily gehört zur Zukunft, und sie kennt Berings Bindungssehnsucht. Ambras aber, der die Vergangenheit in der Gegenwart als ständige Vergangenheit erlebt, stört Lilys Streben nach der Zukunftsmöglichkeit nicht. Die Zukunft ist Brasilien. Und Lily verschwindet aus dem erkannten Bild der Welt, als die Vergangenheit aus den Ruinen der Hundsinsel hervorkriecht:

Regen! Jetzt ist es Lily, die wütend wird. Wohin hat sie sich verschleppen lassen. Was ist das hier? Das Strandbad von Moor? Sie steht inmitten dieser Zuchthausruinen, im Regen, in den Ruinen des Strandbads, in den Schutthalden des Bellevue. Sie will nach Santos und steht mitten in Moor! Die Küstenstraßen sind längst geräumt, aber sie steht in Moor, in einer nach kalter Asche stinkenden, tropfenden Wildnis. Wo sind die anderen? Sie muß fort von hier. Sie muß zurück. Sie wird auch nicht länger auf die Kolonne aus Rio warten. Ihr Abschied dauert schon Tage. Jeden Morgen, hat Muyra gesagt, der Bus nach Santos. Jeden Morgen.²⁰ (432)

Und im letzten Kapitel nimmt Muyra Lilys Stelle ein, in deren Namen wieder eine Relevanz des Archaischen erscheint: Schöner Baum. Muyra verwandelt sich in eine mythenlose Figur, in die der echten Brasilianerin (in Opposition zu Lily), die doch durch die wohl sehende Blindheit vernichtet wird. Und das wird die Auflösung des enigmatischen Romananfangsbildes, das die ganze Handlung der Geschichten in ihrer Dissemination doch zu einer einzig möglichen, in ihrer Einheit aber doppelten Richtung führt: Lilys Leichnam verwandelt sich in den Muyras, deren Sehnsucht nach dem anderen Ende der Welt sich auf symbolische Weise – wie bei den anderen Figuren des Romans – im Tod erfüllen kann. In Lilys Abschiedsbild, das aber wieder nicht das Ende der Geschichte ist, erscheint noch einmal und abschließend aus ihrem Blickwinkel die Ganzheit aller Ebenen der Geschichte »Morbus Kitahara«:

Lily ist weit draußen im Meer, als sie einen Schuß von der Insel hört. Kommen die Hunde also doch bis an den Strand? Die beiden Fischer nicken und lachen. Hunde, gewiß. Hunde. Dann bleibt es lange Zeit still. Lily hockt zwischen Körben und Blechkisten voller Fische und sieht, wie die Insel schrumpft, klein wird, wie ein fernes Schiff. Ein Dampfer. Auch der Rauch steigt jetzt wieder auf. Eine schwarze Fahne über einem steinernen Schlot. Dort fährt die Schlafende Griechin, ein Ausflugsdampfer an einem bewölkten, fast heiteren Sommernachmittag.²¹

²⁰ Ebda., S. 432

²¹ Ebda., S. 439

LAJOS ADAMIK (BUDAPEST)

»Dieser Strick, dieses Seil, diese Schnur«. Mit Ransmayr in Straelen

Wahrlich, ein Glückspilz, der mit Ransmayr nach Straelen reisen darf: Zwei Monate auf Kosten des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, sprich, des großdeutschen Steuerzahlers leben zu dürfen, nur um ein hoffnungslos vollkommenes Sprachkunstwerk gegenwärtigster österreichischer Prosaliteratur in die aussichtslos exotische Sprache der Magyaren schlecht und recht zu transponieren!

Waren Sie schon, meine Damen und Herren, in Straelen?

Möchte man aus Ungarn dorthin, fährt, fliegt, läuft, hüpf oder kriecht man, je nach Spezies, fakultativ bis Düsseldorf oder bis Mönchengladbach; steigt im zweiten Fall in die Regionalbahn Richtung Venlo, eine kleine, aber lebhaft, bereits jenseits der deutsch-holländischen Grenze, ein, und ruft, dort einmal angekommen, ein Sammeltaxi, sind es ja bis Straelen nur noch zehn Kilometer; im ersten Fall hingegen, via Düsseldorf, steigt man in die Regionalbahn Richtung Krefeld ein, fährt bis Geldern, steigt dort in den Bus um und kommt nach einer angenehmen Fahrt, sind es ja bis Straelen nur noch zehn Kilometer, am Zielort seiner Reise an.

Im Reisegepäck wohlsortiert alles, was man als Großstadtmensch zum Überleben in ferner Gegend, auf plattgebügeltem Boden bei einem zweimonatigen Aufenthalt in einem Örtchen von 15.000 Seelen braucht – auch das Schweizer Armeetaschenmesser, wohlverstanden, das einem übrigens bereits gute Dienste geleistet hat: in den Regenwäldern Westaustraliens, in den Blue Mountains.

Waren Sie schon, meine Damen und Herren, in den Blue Mountains?

Von Europa aus fliegt man am besten, unbeachtet seiner Artenzugehörigkeit, bis Sidney, steigt dort in die Regionalbahn Richtung Lithgow um, fährt mindestens bis Springwood, holt sich im Tourist Office die nötigen Wanderkarten und wohlgemeinten Warnungen vor unmarkierten Wegen mit den Stellen, wo sich ein jeder hoffnungslos verirrt, und natürlich vor den Gift-

schlangen, vor allem der Eastern Brown Snake, die besonders angriffslustig sein soll, sich hinter jedem Busch verstecken kann und von einem nicht so einfach locker läßt; steigt man den erstbesten Canyoneingang hinunter, kann ich als Ausgangspunkt den Abstieg zum Goose Valley, Evans Lookout, empfehlen, eine senkrechte Felswand von dreihundert Metern; zwei Burschen haben Anfang des Jahrhunderts sieben Monate damit verbracht, in diese Felswand Stufen zu hauen – die waren noch Männer! Ist man dann einmal unten, begrüßen einen auf jeden Schritt und Tritt ellenlange Eidechsen, die Rufe der Kakadus, und hat man Glück, erwischt man die virtuosen Nachahmungsübungen des so schönen wie scheuen Nationalsymbols mit dem lautenförmigen Schwanz; sind die eigenen Wasserreserven alle und findet man den Weg aus dem Canyon nicht, trinkt man aus den Bächen und Flüssen, in denen es von kleinen feuerroten Krebsen wimmelt; man fühlt sich im Paradies und möchte eigentlich gar nicht mehr raus.

Der Wahrheit halber muß ich aber sagen, daß dieser zweite, einsame Besuch im unberührtesten Regenwald Australiens – hat man doch dort vor paar Jahren 37 lebendige Exemplare einer Urfichte, der Wollami Pine, gefunden, die man bis dahin für seit 40 Millionen Jahren ausgestorben hielt – bereits mein zweiter war; es gab auch einen ersten, in der Gruppe, und der war auch nicht ohne. Haben doch fünf ehemalige Grundschulkameraden, plus die Schwester des einen, ihren sechsten, vor vierzehn Jahren dorthin ausgewanderten Kameraden, den Strolch mit den roten Locken, Sanyika, in Springwood bei Sidney be-, oder viel mehr heimgesucht; der sie dann zu einem Weekend im nächstbesten Canyon verführte.

Sie hätten, meine Damen und Herren, diese Kolonne sehen müssen: vorne unser Gruppenleiter, der Pfadfinder, hinter ihm die Mannschaft, irgendwo in der Mitte der wertvollste unter uns, der Bankdirektor, ohne dessen Kreditkartensammlung wir erst gar nicht ins Land hätten einreisen dürfen; dann die erwähnte, einst, als Sportschwimmerin ganz fesche, nunmehr als praktizierende Mutter seit 18 Jahren etwas wohlbeleibte Schwester des einen von uns, und ganz zum Schluß, am Ende der mächtigste unter uns, Maca, der zwei Meter große und 120 Kilo schwere Koch aus Debrecen. Auf seinem Kopf die 5-Dollar-Supermarkt-Variante einer Fremdenlegionärsmütze, Direktimport aus der Volksrepublik China, im widerlichsten Braun, das man sich vorstellen kann, auf seinem Gesicht das unschuldige Lächeln ewiger Kinder, vor sich sein sorgsam gehüteter Schatz, der Bierbauch von einem Achtel Hektoliter Umfang, an den Füßen nagelneue, strahlend weiße Salonturnschuhe, und in der Rechten, in der Rechten, meine Damen und Herren, ein adrettes schwarzes Kofferchen! Ein ungarischer Koch, ein Gulaschmixer außer Dienst, geht im Regenwald Westaustraliens bei 35 Grad Hitze mit einem Kofferchen in der Hand spazieren!

Nun, er, ich meine den Exkoch, hatte in seinem Koffer bestimmt nicht das, was ich in meinem unterwegs nach Straelen hatte – was soll man auch im Regenwald mit einem 2-Pfund-schweren Bedeutungswörterbuch der ungarischen Sprache, noch dazu mit einem um nahezu dreißig Jahre veralteten, anfangen? Bis man aus so einem Wälzer eine auch nur halbwegs brauchbare Zauberformel gegen Giftschlangen zusammensucht, ist es längst zu spät.

So kam man also mit Taschenmesser und Wörterbuch am Zielort seiner Reise, in Straelen an; fand das Europäische Übersetzerkollegium, die älteste und renommierteste Einrichtung dieser Art nicht nur europa-, sondern weltweit, nach fünf Minuten – Schilder weisen dorthin, und die »Innenstadt« umgeht man in maximal zehn Minuten –, wurde reingelassen, von der mütterlich umsichtigen Geschäftsführerin in einem Zehn-Minuten-Rundgang in alle wichtigen Regeln des Hauses eingeführt, wurde dabei einem Dutzend Kolleginnen und Kollegen vorgestellt, deren Namen man bereits eine halbe Stunde später alle vergaß; bat, nachdem man sich in seinem Zimmer eingerichtet hatte, um einen PC, wehrte den Versuch, mit einem musealen 286er bedient zu werden, erfolgreich ab – soll der Bill Gates Ransmayr in Word 5.5 übersetzen, vielleicht etwa noch in der russischen Version?: »Ach, Herr Adamik, Sie können sogar Russisch?« – Kluges Kind, wie könnte ich das *nicht* können, hörte ich mir doch acht Jahre lang die Geschichten über die Heldentaten von Väterchen Wladimir Iljitsch und all der jungen Komsomolzen an, sang das Lied vom Tanz der Rübe mit der Mohnpflanze und ließ mich dann sogar, zugegeben, unter väterlichem Druck, zum Studium des Russischen überreden – um dann gerade durch die russische Staatsprüfung, die erste und die letzte meines Lebens, zu fallen.

Nun, mein Fliegen damals, aus der Staatsprüfung, war von ganz anderer Art als das Fliegen Berings im ersten Jahr seines Lebens, dort unten im Keller, über dem Käfig mit den gackernden Hühnern und in der Schaukel seiner Wiege; und damit wären wir schon, meine Damen und Herren, beim eigentlichen Thema meines Vortrags.

Als zunftlos herumstreichender Ritter, noch dazu einer ohne Pferd, möchte ich mir hier keinesfalls anmaßen, ästhetische oder gar literaturtheoretische Betrachtungen über einen in hoffnungslos perfekt geschliffener Sprache verfaßten Roman gegenwärtigster österreichischer Literatur anzustellen.

Ich werde nicht der Frage nachgehen, ob der Rahmenkonstruktion dieses Romans nicht allzuviel Konstruiertheit anhaftet, und warum gerade die drei urplötzlichen und scheinbar so sinnlosen Tode den Roman beenden müssen. Ich möchte auch nicht wissen, warum in einem Roman, der in seinen Beschreibungen von einem nahezu klassischen Realismus ist, keine, aber auch nicht eine einzige Figur auftreten darf, mit der man sich wenigstens ein bißchen identifizieren kann, nur für ein paar Minuten oder Seiten; etwa mit diesem mechanikbesessenen Schmied, der physisch und moralisch gleicherma-

ßen blind ist; oder mit dem ausgebrannten Exfotografen, der nur noch, selbst inmitten des einzigen – und nur posthum angedeuteten – Liebesaktes im ganzen Buch, in seiner Vergangenheit lebt? Mit dieser komischen Grenzgängerin, deren Gefühlswelt bis zum Schluß terra incognita bleibt? Mit den im Schneesturm herumirrenden Zombies einer zeitlosen Sühnegesellschaft? Oder etwa mit den Hunden? Am ehesten noch wohl mit der schönen Brasilianerin, mit Muyra, nur daß sie bald nach ihrem ersten Auftritt so sinnlos sterben muß; vielleicht noch mit der Truppe schottischer Highlander, die kurz in Moor einziehen und bei ihrem Nationalgetränk, dem schwarzen Bier jede Woche Feste feiern? Ja, am ehesten noch mit ihnen, schade, daß ihr Auftritt auf vier Zeilen beschränkt bleibt.

Auch möchte ich die Frage nicht beantwortet wissen, ob man einem Autor dazu gratulieren kann, daß ihm die Beschreibungen grausamer Szenen besonders gut gelingen, ob es um die Folter der Lagerhäftlinge, um die Tötung von Hunden, um das Verdursten einer Frau in einem Viehwaggon oder um das Lynchen eines entlarvten SS-Offiziers geht; und es wäre angesichts der Thematik dieses Romans bestimmt falsch zu fragen, wo denn dieser Autor seinen Humor überhaupt gelassen hat, oder hat ihn sein Humor irgendwann verlassen, und warum er immer diese toternste Miene von erhaben-tragischer Feierlichkeit tragen muß; sicher kann man die Großen, erstmals ganz grob, in solche mit und ohne Humor einteilen.

Es ist nur diese Sprache, meine Damen und Herren, deren Schönheit ich mit Ihnen, so flüchtig und oberflächlich das in einem solchen Rahmen möglich ist, teilen möchte.

Für die, die den Roman nicht gelesen hätten, vielleicht eine ganz kurze inhaltliche Synopse: Wir sind nach dem II. Weltkrieg, in einem kleinen Dorf namens Moor irgendwo in den österreichischen Alpen; die amerikanischen Sieger und Besatzer haben sich dafür entschieden, das besiegte Land in ein Agrarland zurückzuverwandeln, montieren nach und nach jede Industrie und selbst die Schienen ab. In dieser zunehmend düsteren Umgebung wächst Bering, der letzte Sohn des Dorfschmieds heran, der in der einzigen Bombennacht Moors zu Welt kam, sich für jede Mechanik und für Rock'n'Roll begeistert, und wird dann Leibwächter von Ambras, einem ehemaligen Lagerhäftling, der die Jahre im Lager am Steinbruch überlebte und vom amerikanischen Kommandanten zum Verwalter des wiedereröffneten Steinbruchs ernannt wurde. Bering verliebt sich in Lily, in ein eigenwilliges Mädchen, das von den Bewohnern die Brasilianerin genannt wird, weil sie kurz nach dem Krieg mit einer Gruppe von Flüchtlingen im Dorf eingetroffen war, die nach Brasilien auswandern wollte; dabei wurde ihr Vater als Ex-SS-Offizier entlarvt und gelyncht; sie blieb mit der Mutter im Dorf, wuchs heran und wurde nach dem Tod ihrer Mutter zur Allein- und Grenzgängerin, die regelmäßig ins Tiefland reist und die Dorfbewohner mit Tauschwaren versieht, außerdem

freundschaftliche, vielleicht auch intimere Beziehungen zu Ambras hat; die drei, Bering, Ambras und Lily, entscheiden sich, nachdem die ganze Umgebung zum Übungsgelände der Armee umgewandelt werden soll, nach Brasilien auszuwandern, um dort in einem zweiten Granitbruch weiterzuarbeiten. In Brasilien angekommen, warten sie um Neujahr auf ihren Gastgeber, einen alten General auf dessen Hazienda, machen dabei einen Ausflug auf eine verlassene Insel, wo Bering zuerst seine neue Geliebte, die schöne Brasilianerin Muyra aus Versehen erschießt, um dann bei einer Kletteraktion zusammen mit seinem Herren in die Tiefe zu stürzen. Lily weiß davon nichts, da es ihr auf der Insel nicht gefiel und sie mit einem Fischerboot aufs Festland zurückkehrte.

Soweit also, ganz grob, die Handlung; nun, zurück zum Sprachlichen: Darf ich gleich mit meinem Lieblingssatz beginnen?

»Als an einem frühen Morgen in der siebenten Woche der großen Reparatur eine Kolonne von Mähern das erste Futtergras auf den Hängen unterhalb der Schmiede schnitt [...]«¹ – ich weiß nicht, ob jemand mitgezählt hat: 25 nominale Morpheme, Wörter oder Partikeln, und dann das einsilbige verbale Prädikat: »schnitt«!

Und dann, noch auf der gleichen Seite: »Noch bevor der letzte Mäher seinen Blick von den umsinkenden Halmen zu der gleißenden Erscheinung emporhob [...]« – ich weiß nicht, wie es Ihnen geht, aber ich möchte jedes Mal, wenn ich diesen Ausdruck »umsinkende Halme« lese/höre, am liebsten selbst ein Grashalm sein, ein Whitmansches Geschöpf, vom Morgentau befeuchtet und gleich verurteilt zum schnellen Sterben.

Dann, viel später, fast am Ende des Buches, die Kolibris:

Sieben verschiedene Arten von Kolibris unterschied Bering schon in den ersten Tagen nach er Ankunft auf der Fazenda, in feuchtheißen Nachmittagsstunden, in denen er in einer Hängematte auf der Veranda des Gästehauses schaukelte, während die winzigen Vögel mit Zuckerwasser gefüllte und von den Deckenbalken pendelnde Glasflöten umschwirrten. Manchmal standen die Kolibris in der Luft wie Libellen, schlossen sich zu einem Kreis, einer schwebenden Federkrone zusammen, tauchten ihre Bogenschnäbel und fadendünnen Zungen in künstliche Blüten, die an den Flöten prangten und schienen sich mit den im Glas funkelnden Wassersäulen zu rätselhaften Zeichen zu verbinden, Totems aus schillernden Federn, Schnäbeln, Plastikblüten, Wasser und Licht.²

Es sind immer wieder diese fotografisch scharfen Momentaufnahmen, die einen faszinieren. Eine Seite davor:

Selbst die Viehtreiber, die inmitten einer Herde panischer Zebus den zur Schlachtung bestimmten Tieren den Zerrstrick anlegten oder einem Zuchtstier die Maden der Dasselfliege

¹ Christoph Ransmyr: Morbus Kitahara. Roman. Frankfurt/Main: Stuttgart 1995, S. 97

² Ebda., S. 416f.

aus offenen Beulen drückten und die Schwären dann mit einer stinkenden Salbe bestrichen, sahen, wenn sie in ihrer Arbeit innehielten und aufblickten, über die Zinnen von Termitenhügeln hinab auf das Meer.³

Und dann, die bereits erwähnten Szenen von Folter und Mord. Ambras wird auch Hundekönig genannt, weil er eine verlassene Villa mit einem Rudel verwilderter Hunden bewohnt, die er zuerst bezwingen mußte. Er tat das mit Hilfe eines Sacks voll blutiger Knochen und mit einem Eisenrohr.

Aber Ambras braucht im Umgang mit Feinden schon lange keine Warnungen mehr. Er schlägt dem Angreifer das Eisenrohr mit einer solchen Wucht über Augen und Schnauze, daß der Hund aus seinem Sprung auf den Kiesweg zurückstürzt. Dort hustet, dort bellt er Blut, bis er die zertrümmerten Kiefer nicht wieder schließen kann und sein Schädel an die Steine sinkt.⁴

Dann muß noch ein Hund sterben, diesmal ein irischer Rüde:

Dann trifft auch ihn das Eisenrohr, fährt ihm wie eine Lanze in den aufgerissenen Rachen, feilt an seinen Reißzähnen und stopft ihm Fetzen seines Gaumens tief in den Hals. [...] Als ob er dem Tier nun seine Zähne in den Hals schlagen wollte, beugt er sich vor und bringt seine Augen dicht an die Augen des Hundes, seinen Mund dicht an das Maul. Dann aber reißt er den Hundeschädel in der Klammer seiner Arme nach hinten, zwingt diesen Schädel mit aller Kraft zurück, immer tiefer, bis er eintaucht in die gesträubten Nackenhaare und die Bestie sich endlich in ein Opfer verwandelt. Mit einem weithin hörbaren Laut bricht das Genick. Und dann spürt Ambras für einen Atemzug tatsächlich ein Pferdchen unter sich, ein warmes, haariges Fohlen, das unter seinem Reiter erschläft.⁵

Ambras schildert an einer anderen Stelle das »Schaukeln«, eine Foltermethode, mit der die Gefangenen im Lager gequält wurden:

Dort werden dir die Arme auf den Rücken gedreht und mit einem Strick gefesselt, und du beginnst wie die meisten vor dir und die meisten nach dir in einer solchen Not um Erbarmen zu schreien. Und dann reißen sie dich an diesem Strick hoch und schlagen auf dich ein, damit du pendelst – und du, du versuchst dich schreiend und um Himmelswillen und mit aller Kraft in irgendeiner Schräglage zu halten, damit um Himmelswillen nicht geschieht, was geschieht: Dein eigenes Körpergewicht zieht dir die gefesselten Arme hoch und immer höher, bis du mit deiner Kraft am Ende bist und dir dein furchtbares Gewicht die Arme von hinten über den Kopf reißt und die Kugeln aus den Pfannen deiner Schultergelenke springen. Das macht ein Geräusch, das du, wenn überhaupt, nur aus der Metzgerei kennst, wenn der Schlachter einem Kadaver die Knochen auseinanderreißt oder ein Gelenk gegen seine Beugerichtung bricht, und das hört sich bei dir nicht viel anders an.⁶

³ Ebda., S. 415

⁴ Ebda., S. 77

⁵ Ebda., S. 78f.

⁶ Ebda., S. 147f.

Bering, der sein erstes Lebensjahr in einem Keller in der Gesellschaft von Hühnern verbrachte und später viele Vogelstimmen vollkommen nachahmen konnte, ist selbst ein Vogelmensch, der die Limousine von Ambras nach einem Unfall zu einer Krähe, einem mit Krallen und Vogelkopf verziertem Luxuswagen umrüstet. Bei seiner ersten Reise mit Lily ins Tiefland begegnet er zwei Hühnerdieben, die die Hühner lebendig zusammengebunden auf ihren Schultern tragen:

Er spürt die Fesseln wie an seinem eigenen Körper, spürt, wie das eigene, pendelnde Gewicht die dünnen Schnüre ins Fleisch schneiden läßt, und doch ist dieses Gewicht durch keinen Flügelschlag zu erleichtern. Die Flügel gefesselt oder gebrochen, die Schnäbel zusammengebunden! Er spürt auch den Schrei, der einen gewaltsam verschlossenen Rachen nicht verlassen kann und in die Lungen und bis in das Herz zurückschlägt und dort ebenso schmerzhaft wie unhörbar zerspringt. Geknebelte Vögel!⁷

Überhaupt ist das Fliegen eine zentrale, wenn nicht die zentralste Metapher im Roman. Bering kommt ja in der einzigen Bombennacht Moors zur Welt, und schaukelt dann ein ganzes Jahr hindurch in der Dunkelheit eines Kellers:

Es war dunkel in Berings erstem Jahr. Die beiden Fenster seiner Kammer blieben bis tief in den Frieden von Oranienburg vernagelt: Wenigstens dieser Raum, der einzige im Haus des Schmieds, der nach der Bombennacht von Moor ohne Mauerrisse und Brandspuren war, sollte von Plünderern und schwirrenden Eisensplintern sicher sein. In den Feldern lagen immer noch Minen. So schaukelte, schwebte, segelte Bering durch seine Dunkelheit dahin und hörte aus der Tiefe unter sich manchmal die brüchigen Stimmen dreier Legehennen, die in der Bombennacht aus dem brennenden Stall der Schmiede gerettet und schließlich mit aller wertvollen Habe in die unversehrte Kammer geschlossen worden waren.

Das Kollern und Scharren dieser Hühner in ihrem Drahtkäfig war in Berings Dunkelheit stets lauter als das Getöse der ausgesperrten Welt. Selbst das Dröhnen der auf den Wiesen manövrierenden Panzer drang durch die Bohlen der Vernagelung nur dumpf und wie aus großer Ferne an die Schaukel des Säuglings. Bering, ein Fliegender unter gefangenen Vögeln, schien die Hühner zu lieben – und hielt manchmal sogar in seinem verzweifelten Schreien inne, wenn eines der Tiere plötzlich ruckend und blinzelnd seine Stimme erhob.⁸ (S. 18-19)

Etwa zwanzig Jahre später, Bering ist bereits Leibwächter von Ambras geworden, gibt es im Fliegertal, im verlassenen Hangar des alten militärischen Flugplatzes in den Bergen, ein Konzert einer amerikanischen Band, für das Bering und Lily Bühnenplätze bekommen, d. h. daß sie im Hintergrund der Bühne zwischen den Lautsprechern stehen dürfen. Die Musik ist wie Rolling Stones und Guns & Roses zusammen:

Bering fliegt. Er schreibt mit geschlossenen Augen Schleifen in den Himmel und segelt zwischen Wolkengebirgen dahin, als ihn zwei Arme sachte zur Erde zurückziehen – aber nicht hinab in eine klirrende Welt, sondern in ein Nest. Es sind zwei Arme in schwarzem Leder, so

⁷ Ebda., S. 308

⁸ Ebda., S. 18f.

kühl und glatt wie Flügel, die sich von hinten um seine Schultern legen, um seinen Vogelhals. Und an seinen Rücken schmiegt sich ein warmer, federleichter Körper, der sich mit ihm im Rhythmus von Pattons Stimme zu wiegen beginnt.⁹

Manchmal darf er den Wagen seines Herren allein fahren; dann fährt er in dasselbe Fliegertal hoch:

Wenn er mit der Krähe an manchen Tagen allein über die Landebahn des alten Flugplatzes dröhnte und sich in den Augenblicken der höchsten Geschwindigkeit einer Illusion vom Fliegen überließ, verzichtete er manchmal für einige atemberaubende Sekunden freiwillig auf jeden Anblick der Welt, schloß seine Augen! und flog in einem Hochgefühl dahin, das mit nichts mehr vergleichbar war. Wenn er die Lider nach vier, fünf Herzschlägen und stets beim gleichen verwitterten Markierungstreifen der Landebahn wieder öffnete, nahm er den Fleck kaum noch wahr. Dann donnerte und brauste die Landebahn, eine Lawine aus rissigem Asphalt, durch ihn hindurch, als wäre er selber so körperlos wie die Luft, die ihn trug.¹⁰

Und dann, Fliegen noch ein vorletztes Mal, diesmal auf einem Schiff:

Die neunzehn Tage an Bord der Monte Neblina, eines brasilianischen Stückgutfrachters auf Linienfahrt von Hamburg nach Rio de Janeiro, waren keine Schiffsreise, sondern ein Flug aus dem eisigen Nebel Europas in die sommerliche Glut über der Bucht von Guanabara; ein Schweben und Dahingleiten über submarinen Gebirgen, Wüsten, Tiefebene und tintenblauen Hügeln.

Auch wenn Bering die Gipfel, die aus der Tiefsee emporragten und sich doch nie über den Wasserspiegel erhoben, nur als haarfeine Strichzeichnungen auf dem Echographen des Schiffes sah oder sie in den taumelnden Schatten unter der Dünung bloß erahnte, empfand er doch jede Welle wie einen Windstoß, als thermischen Auftrieb, der ihn hoch über den Bergen des Meeresgrundes davontrug. Von den Brechern und Kreuzseen der Biscaya bis zu den von Passatwinden geglätteten Wogen des Guineastromes und der südlichen Äquatorialdrift wurde ihm jede Bewegung des Schiffes zur Figur eines Flugs. Die Monte Neblina stampfte, krängte und rollte, aber Bering flog auf, schraubte sich in Spiralen empor, ließ sich in den Sturzflug zurückfallen und trudelte und segelte über dem blauen Abgrund. [...] Bering flog.¹¹

Wie übersetzt man solche Sätze? Die Antwort ist plausibel: mit viel Geduld und unter dem Verzehr von noch mehr Wein. Gesagt, getan; nur daß in Straelen, eine sehr unangenehme Lücke in der lokalen Infrastruktur, keine einzige Weinhandlung zu finden ist; es gibt zwar einen Lieferservice für Bio-Produkte, der unter anderem nach frischem Dünger riechende italienische Rotweine – was man alles aus Trauben herstellen kann! – sowie eine ganz genießbare Sorte pfälzischen Riesling im Angebot führt; nur wenn man dann zum zweiten Mal anruft, ist gerade dieser Riesling nicht auf Lager. Dann gibt es noch eine kleine, aber feine Kunstgalerie, die Weine mit künstlerisch ge-

⁹ Ebda., S. 166

¹⁰ Ebda., S. 233

¹¹ Ebda., S. 403f.

stalteten Etiketten im Angebot führt; nur wer ist so blöd, fünfzig Mark hinzublättern, nur damit man ein Stück buntes Papier auf einer Weinflasche nach Hause nehmen kann? Man springt also lieber aufs Fahrrad und fährt nach Venlo, findet dort alsbald die Wein- und Spirituosenhandlung Dielen, ein wahrer Tempel geistiger Getränke; die besten Jahrgänge spanischer, französischer, elsässischer Rieden lagern dort in gedämpftem Licht, zudem wahre Raritäten für Preise, deren Erwerb zu finanzieren der DAAD scheinbar nicht gerüstet ist.

Will man aber diesseits der Grenze bleiben, radelt man bis zum kleinen malerischen Ort Wachtendonk, sieben Kilometer von Straelen entfernt; dort findet man eine Weinhandlung, die man in der zweieinhalb Millionen Metropole Budapest umsonst suchen würde: gute Weine aus ganz Italien, dann Portugiesisches, ein wenig Kalifornisches und Südafrikanisches; und hat man etwas mehr Zeit, so möge man bis Krefeld fahren, die lange und uniforme Einkaufsstraße entlanggehen, bei der türkischen Lebensmittelhandlung nach rechts abbiegen und getrost die kroatische Weinhandlung »Julischka« betreten: Ohne die Weine vom Faß probieren zu wollen, sollte man zum Regal greifen und soviel Flaschen Dingac, Postup Potomje, wie man nur kann, mit nach Hause nehmen: Man nimmt wahre Schätze mit nach Hause.

So weit, so gut; wären die Abende und Nächte nicht, die man mit den aufregenden Gästen des Hauses durchzechet, könnte man eventuell das Manuskript vor der Heimfahrt abschließen; als dann aber noch Ella Wengerowa, die ewigjunge Komsomolzin im Kollegium eintrifft, um mitternachts melancholische russische Lieder aus ihrem Fenster ertönen zu lassen, gibt man diese Hoffnung endgültig auf. So fährt man unerledigter Sache nach Hause; versteckt sich vor dem Verlag, schreibt: »nur noch paar Seiten, und Schluß« und verschwindet schon nach zehn Tagen, die paar Seiten sind immer noch vierzig; zudem müßte noch das ganze Manuskript gründlich abgehobelt und feingeschliffen werden, Richtung Niederösterreich, um ganz exakt zu sein, nach Prinzendorf.

Waren Sie schon, meine Damen und Herren, in Prinzendorf?

Den Weg dorthin werde ich Ihnen schon gar nicht beschreiben, nur noch dies: Hätten Sie jemals vor, während der Proben zu einem Sechstagespiel, bei täglich 30 bis 35 Grad Hitze, die Nächte teils bei den unzähligen naturreinen Dopplern des Schlosses, teils in dem zum Schlafsaal umgerüsteten Stall, in der Gesellschaft von 25 bis 30 anderen AkteurlInnen, unter ihnen mindestens fünf notorisch schnarchend, verbringend, ein Manuskript durchzusehen – vergessen Sie es! Lassen sie den Stapel wie Ihr Gewissen zu Hause, und konzentrieren Sie sich statt dessen auf den Augenblick.

Machen Sie ausgedehnte Fußwanderungen nach Poysdorf oder Neusiedl; fürchten Sie sich nicht, im letzteren Ort im »Schaukeller« eines jungen und ehrgeizigen Winzers in das Plastikfaß hineinzuklettern und dort in endlich vollständiger Einsamkeit ein Glas Wein zu trinken; gehen Sie eine beliebige Kellergasse in einer beliebigen Ortschaft der Gegend ab: Sie werden sie nicht

zu Ende gehen können, ohne von einem der Kellerbesitzer reingerufen und mit ehrlich gutem Wein bedient zu werden; fühlen Sie sich im Paradies.

Gehen Sie dann nach Hause, feilschen Sie noch einmal mit dem Verlag um eine letzte, aber diesmal wirklich letzte Terminverlängerung, setzen Sie sich vor den PC und beenden Sie endlich, was Sie längst hätten beenden müssen. Und wenn Sie sich schon fast am Ziel wähnen, wird Sie ein Autor wie Ransmayr noch im vorvorletzten Satz vor ein Problem stellen, an dem Sie schier verzweifeln.

Jetzt ist es Ambras, der das Fliegen lernt:

Er tritt einfach ins Leere. [/] Wie leicht alles wird in der Leere. Wunderbar leicht. Die glühenden Schultern, die Arme, so leicht, daß er sie endlich wieder über den Kopf erheben kann, hoch über den Kopf. Und während dieser Strick, dieses Seil, diese Schnur Kreise in die Luft schlägt, Schlingen, Spiralen, verliert alles, was ihn beschwert und gequält hat, an Gewicht. Eine Felswand schwebt an ihm vorüber. Und dann, von allen Blöcken und Steinen befreit, wird die ganze Welt leicht und leichter, beginnt aufzusteigen, immer höher, zieht ihm sachte die Schnur aus der Hand und treibt mit den Rauchwolken davon.¹²

Was ist nun ein Strick auf Ungarisch? Egy kötél. Und was ist ein Seil auf Ungarisch? Egy kötél und nichts anderes. Nun gut, eine Schnur könnte noch eventuell egy zsinór sein, nur hat das Wort in dieser kosmischen Umgebung, selbst wenn man dazu die Nabelschnur assoziiert, kaum was zu suchen. Was tun, kleiner Mann? Noch einmal aufstehen; noch ein letztes Mal fünfzehn Runden um den Schreibtisch gehen; die letzte Flasche Blaufränkischen aus dem Burgenland öffnen, sich davon ein Glas füllen, daran eine Weile fachmännisch schnuppern, und siehe, die Ärzte müssen schon Recht haben, wenn sie auf Rotwein schwören: Ein spärliches Licht beginnt doch zu dämmern, und man schreibt dann zuletzt:

Milyen könnyű itt minden, az úrben! Csodálatosan könnyű. Egő vállai, karjai olyan könnyűek, hogy végre megint feje fölé tudja emelni őket, magasan a feje fölé. S miközben ez a kötél száll, suhog, sodródik és köröket, hurkokat, spirálokat vet a légbe, súlyát veszti minden, ami nyomasztotta és kínoztá. Elsuhan mellette egy sziklafal. Aztán pedig, hogy minden kvádertől és kötől megszabadult, az egész világ könnyű lesz, egyre könnyebb, emelkedni kezd, egyre magasabbra, szelíden kihúzza kezéből a kötelet, és tovaszáll a füstfelhőkkel.

Ist das eine auch nur einigermaßen akzeptable Lösung? Oder wäre es doch besser gewesen, endgültig im Regenwald zu bleiben, sich von feuerroten Krebsen und Eidechsen zu ernähren und irgendwann selbst zu Eidechse, Schlange und Baum zu werden, unwissend Teil sein eines so prachtvoll gebauten Ganzen? In der schwachen Hoffnung auf eine Antwort mit Ja im ersten Fall und auf eine mit Nein im zweiten möchte ich, meine Damen und Herren, herzlichst für Ihre Geduld und Aufmerksamkeit danken.

¹² Ebda., S. 440

MÁRTA HORVÁTH (SZEGED)

Umkehrung und Retardation als Erzähltechniken in Robert Menasses Roman »Selige Zeiten, brüchige Welt«

Nicht anders ist aus der Geschichte auszubrechen als durch Regression.
Adorno

Movens der Handlung des Romans ist ein Buch, das die Ambition seines Autors (des Protagonisten, Leo Singers) erfüllen soll, alle Probleme der Welt auf einen Schlag zu lösen. Seine Funktion, treibende Kraft der Handlung zu sein, erfüllt das Buch, solange es noch nicht existiert. Seine »Entstehung« (das Wort verwende ich bewußt, da das Buch nicht geschrieben – zumindest nicht vom Protagonisten, dem angeblichen Autor –, sondern »gefunden« wird) bringt nach einem kurzen abschließenden Teil das Ende des Romans.

Da das Buch eine zentrale Funktion für den Fortgang der Handlung hat, können wir mit Recht annehmen, daß sich seine Bedeutung nicht auf die handlungsmotivierende Funktion beschränkt, sondern vielmehr als verkleinernder Spiegel¹ Bestandteil der Sinnkonstitution ist. Unsere intertextuellen Überlegungen beeinflußt der prekäre ontologische Status des Buches natürlich erheblich. Wie bekannt, publiziert Menasse das von Singer geplante Buch vier Jahre nach dem Erscheinen des Romans zuerst unter Singers², später unter seinem eigenen Namen³. Diese merkwürdige Situation zwingt uns die Frage zu stellen, was hier als Referenztext fungiert, ob überhaupt ein uns zugänglicher Referenztext existiert, und wenn nicht, wie wir die Intertextualität in diesem Falle bestimmen, oder eventuell beschränken müssen.

Laurent Jenny zieht die Grenzen der Intertextualität in seiner Studie »La strategie de la forme«⁴ dahingehend, daß wir die schon vorher strukturierten Elemente im Text identifizieren können müssen, und zwar – selbstverständlich

¹ Der Begriff stammt von Lucien Dällenbach: *Intertextus és autotextus*. Übers. v. Tibor Bónus. In: *Helikon* 1-2 (1996), S. 51-66, hier S. 52

² Leopold Joachim Singer: *Phänomenologie der Entgeisterung*. In: *manuskripte* 111 (1991)

³ Robert Menasse: *Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995

⁴ Laurent Jenny: *La strategie de la forme*. Übers. v. Enikő Sepsí. In: *Helikon* 1-2 (1996), S. 23-51, hier S. 29

– oberhalb der Ebene der Lexeme, und dennoch unabhängig vom Grad ihres Strukturiertseins. Um also eine intertextuelle Bezugnahme zu ermöglichen, müssen wir eine Struktur rekonstruieren können.

Den von Menasse publizierten Essay sehen wir nicht als Referenztext an; der unterschiedliche Existenzmodus schließt diese Möglichkeit aus. So müssen wir uns auf die geringen Identifikationsmöglichkeiten des fiktiven Gegenstandes beschränken, also untersuchen, welche Informationen über ihn im Text mitgeteilt werden. Dabei soll die Frage mit besonderer Berücksichtigung behandelt werden, ob wir ohne ein abgeschlossenes Ganzes vor uns zu haben, doch irgendeine Struktur wahrnehmen können.

Die Informationen über das geplante Buch beziehen sich ausschließlich auf seine Thematik; sie werden vom auktorialen Erzähler geliefert. So erfahren wir z.B., wie die große Idee entstand, die Fortsetzung der »Phänomenologie des Geistes« zu schreiben (S. 144)⁵, oder wie Leo zu der Ansicht kam, die Zukunft mit Hilfe der Hegelschen Phänomenologie abzuleiten, indem man nur »die Phänomenologie weiterlesen muß, in umgekehrter Richtung, zurück zum Anfang hin, und wir können Punkt für Punkt, Kapitel für Kapitel voraussagen, was kommt, was die nächste, die übernächste, die letzte Etappe sein wird, das Ziel, das wirkliche Geschichtsziel« (S. 173).

Der kurzgefaßt vorgestellte Inhalt des fiktiven Buches genügt uns eben dazu, eine abstrakte narrative Ordnung, nämlich die Rückentwicklung von einem Anfangszustand in einen im Verhältnis dazu auf einer niedrigeren Stufe stehenden Endzustand wahrzunehmen. Dies veranlaßt uns dazu, die zwei Bücher (das fiktive und das fiktionale) auf ein eventuelles Analogieverhältnis hin zu untersuchen⁶ und unsere Folgerungen in der Erklärung des Romanaufbaus nutzbar zu machen.

In der Sekundärliteratur scheint Konsens darüber zu herrschen, daß die Gilanian-Trilogie eben diese Rückentwicklung darstellt.⁷ Auf diese Frage soll hier nicht eingegangen werden; unsere Fragestellung bezieht sich vielmehr darauf, ob die im fiktiven Buch thematisierte Regression in irgendeiner Weise auch im Roman erscheint.

Um diese Frage beantworten zu können, soll im ersten Schritt eine Passage des Romans näher untersucht werden. Hierbei handelt es sich um ein selbständiges Segment der Handlung, in dem das Entstehen eines neuen Zustandes und seine Auflösung dargestellt werden.

⁵ Zitiert wird nach: Robert Menasse: *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Salzburg: Residenz Verlag, 1991 (Seitenangaben im Text beziehen sich auf die genannte Ausgabe.)

⁶ Vgl. Dällenbach, 1996 (Anm. 1.) S. 53

⁷ Vgl. z.B. Jutta Müller-Tramm: *Die Engel der Geschichten*. Zu einem Motiv in Robert Menasses Romantrilogie. In: *Die Welt scheint unverbesserlich*. Zu Robert Menasses »Trilogie der Entgeisterung«. Hg. v. Dieter Stolz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997 (St 2776), S. 50-71 – oder Jürgen Jacobs: *Zwischen Bildungsroman und Verkümmersroman*. In: *Ibid.*, S. 121-130

Nach der Venedig-Szene wird ein kurzer Abschnitt von Judiths und Leos Leben beschrieben, in dem sie eine Übergangsphase ihrer Beziehung erreichten, und da steckenblieben:

Aber die Beziehung entstand nur fast. Die Probleme, die daraus entstanden, daß diese Beziehung sich auf eine so schleichende Weise, ohne Vereinbarung und bewußte Entscheidung, ergeben hatte, entstanden nur fast. Judith wurde nur fast panisch, und es kam nur fast dazu, daß sie sich erstickt und umklammert fühlte. Leo wurde nur fast wieder euphorisch, selbstbewußt und produktiv. Das neue Kapitel wurde nur fast fertig. (S. 114)

Die Textstelle gilt als paradigmatisch für die Handlungsweise im Roman. Die neue Situation entsteht nicht durch eine bewußte Handlung, bzw. überhaupt nicht durch Handlung. Sie ereignet sich, ohne ein handelndes Subjekt, das die Geschehnisse seinen Intentionen gemäß lenken würde. Das (bewußte) Handeln wird zu einem puren Geschehen bzw. Geschehenlassen degradiert. Subjektlosigkeit – die sich sogar in der grammatischen Form äußert – charakterisiert auch die Lösung der Situation: »Man muß sich jetzt fragen, wie soll es weitergehen. Man wird Entscheidungen zu treffen haben. Sie wurden getroffen.« (S. 114)

Die Unfähigkeit des Protagonisten zum Handeln wird dadurch veranschaulicht, daß die Ereigniskette alogisch, durch eine Reihe von Zufällen, in diesem Fall durch den Tod des Vaters und den Befehl der Mutter, nach Brasilien fahren zu müssen, aufgebaut ist. Die Alogik ist allerdings perspektivenabhängig, der Zufallscharakter der Ereignisse besteht nur aus dem Blickwinkel des Protagonisten, gilt also nur innerhalb seiner Subwelt, für seine Weltwahrnehmung: »... meine Absichten wurden über den Haufen geworfen von einem äußerlichen Zufall, der mit mir und mit dem, was mich beschäftigt nicht das Geringste zu tun hat, es ist doch ein Zufall« (S. 120)

Und die Antwort Judiths darauf: »Warum ist das ein Zufall, sagte Judith, deine Eltern sind doch nicht einfach so, aus Zufall nach São Paulo gekommen« (S. 120)

Die Reihe der Zufälle im Handlungsablauf könnte fortgesetzt werden, denken wir nur an Leos Fall ins Wasser in Venedig, der sein Leben für eine kurze Zeit verändert, oder an Judiths Erscheinen in São Paulo – ein eindeutiges *deus ex machina* –, oder den Angriff gegen das Universitätsgebäude, der Leo daran hinderte, ein anerkannter Philosoph zu werden. Der Zufall schafft eine neue Konstellation der Sachverhalte, führt in einen nächsten Zustand, was in diesem Fall die Trennung von Leo und Judith und Leos Umzug nach Brasilien bedeutet. Die neue Situation folgt jedoch nicht notwendigerweise aus der vorangegangenen, es besteht keine Kausalität. Vielmehr ist sie die Wiederholung einer früheren Konstellation (Leo ist trotz seiner vielen Bestrebungen Judith zu erobern wieder allein), und demnach ein Rückschritt in der eigenen

Geschichte: »... es gab keinen Weg mehr zurück. Das hieß, es gab nur noch den Weg zurück.« (S. 116)

Die *deus ex machina*-Technik zum Vorantreiben der Handlung ist also mit dem Aufbau einer Ereignisreihe verbunden, die eine Rückentwicklung darstellt. Eine Rückentwicklung vergegenwärtigt jedoch nicht nur die globale Handlung als einen kontinuierlichen Prozeß von einem »positiven« Anfangszustand zu einem »negativen« Endzustand hin. Vielmehr führt das in der Sekundärliteratur öfter zitierte Verfahren Menasses, nach strukturell als Abschluß fungierenden Ereignissen die Handlung immer wieder neu beginnen zu lassen,⁸ dazu, daß die einzelnen Handlungssegmente oft schon in sich bestimmte Handlungstypen imitieren können.⁹ So öffnet z.B. die oben zitierte Ereignisreihe den Erwartungshorizont in Richtung der Liebesgeschichte, die sich in diesem Fall jedoch nicht realisiert. Das Eigenartige in Menasses Roman ist gerade, daß der scheinbar mobilisierte Handlungstyp nicht zur Vollendung geführt wird. Der logische Ablauf der Ereignisse wird abgebrochen und die Handlung dem Modell widersprechend in umgekehrter Richtung weitergeführt: Der (Anti)Held kämpft nicht gegen die sich ergebenden Hindernisse, um seine Geliebte um jeden Preis zurückzubekommen, sondern tritt aus der begonnenen Geschichte aus und versucht sich in einer nächsten, die aber, wie gesagt, im Verhältnis zur vorangegangenen einen Rückschritt bedeutet. Diese Technik des Handlungsaufbaus könnte man als *Umkehrung* bezeichnen, die somit darin besteht, daß eine von einem Handlungstyp bestimmte Entwicklung vorgetäuscht wird, die aber statt vollendet zu werden in die Gegenrichtung umgekehrt wird.

In dieser Szene wird die *Umkehrung* durch ein Ereignis realisiert, das das Moment der Unfähigkeit zur Vorwärtsbewegung thematisiert: auf der Heimfahrt hat Leo eine Reifenpanne. Da sein Auto nicht mehr funktionsfähig ist, ist er an der Fortbewegung gehindert. Zuerst versucht er, das Auto selbst zu reparieren, aber als neuen Beweis für seine Handlungsunfähigkeit findet er nur eine Ausweichlösung: er verkauft es zu einem lächerlichen Preis. (S. 116f.)

Um selbst chronologisch von hinten nach vorne zu gehen, soll hier noch ein Blick auf die Ereignisse vor der vom Zufall herbeigeführten Umkehrung geworfen werden. Als Beispiel dient jenes Handlungssegment, das Leos Umzug nach Brasilien folgt. Er hat zwei Aufgaben in So Paulo zu lösen: einerseits

⁸ Vgl. z.B.: Jochen Hieber: Der Zauberspiegel. Robert Menasses Roman über den Größenwahn der Intellektuellen. In: Stolz 1997, S. 114-121, hier S. 118

⁹ Unter anderem auf diesen Eindruck des Lesers könnte auch Liessmanns Behauptung zurückgeführt werden, nach dem der Roman genauso »als Liebesgeschichte, als Kriminalgeschichte, als Intellektuellenfarce« wie »Tragödie einer Frau«, »Roman einer Generation« usw. gelesen werden könnte. Vgl. Konrad Paul Liessmann: Eine Mischung aus Hegel und Karl May. Zu Robert Menasses Roman »Selige Zeiten, brüchige Welt«. In: manuskripte. 117 (1992), S. 103-108, hier S. 103

soll er die Grundstücke seines Vaters verkaufen, um aus den Zinsen des Kapitals den Lebensunterhalt der Familie zu sichern, andererseits hat er noch nicht darauf verzichtet, seine Dissertation über Hegels »Phänomenologie« zu schreiben. Da ersteres nur Folge des die unerwartete Wendung hervorrufenden Zufalls ist, demnach seine Funktion mit der Weiterführung der Handlung ausgeschöpft ist, wird ihr weiterhin keine Bedeutung mehr zugemessen. Die eigentliche Motivation der Handlung bleibt – wie zu Anfang gesagt – das Zustandebringen des großen Werkes.

Trotz dieser Zielsetzung folgt hier nicht die Beschreibung dessen, wie Anstalten im Interesse der Verwirklichung des Plans getroffen werden. Statt dessen tut der Protagonist alles dafür, das Schreiben zu verschieben. Jede Handlung bis zum nächsten Zufall, dem Ankommen von Judiths Todesnachricht, hat die Funktion, die Handlung zu retardieren.

Die Funktion der Retardation erfüllt hier zuerst die manische Wohnungssuche Leos. Das Motiv der Suche gewinnt in diesem Segment besondere Bedeutung. Die weiteren retardierenden Handlungselemente thematisieren ebenfalls eine Suche: die Wohnungssuche wird in der zwanghaften Umstellung des Arbeitszimmers variiert; aber genauso vergegenwärtigt das überzogene Auftreiben von allerlei Hegel-Literatur oder der plötzlich aufgekommene Anspruch, Judith doch zu finden, eine Suche. Das Motiv verweist auf die »transzendente Obdachlosigkeit« des modernen Menschen in der modernen Welt: der Held findet seinen Platz in der Welt nicht und ist daher zur ständigen Suche verdammt – ein Charakterzug der brüchigen Welt, also der Zeit des Romans, zumindest wie von Lukács in seiner »Theorie des Romans« behauptet wird.¹⁰

Die Funktion der Retardation wird im Roman in doppeltem Sinne erfüllt. Einerseits ist sie eine Retardation auf der Erzähler-Ebene: Es werden allerlei Geschehnisse herbeigeführt, die allein die Aufgabe haben, die Handlung aufzuhalten. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte des Malers, die zur Erklärung des Schwefel-Geruchs in Leos Zimmer dient, und im Verhältnis zu ihrer Funktion ziemlich ausführlich dargestellt wird.¹¹ Andererseits realisiert sich die Tendenz

¹⁰ Hinsichtlich der Parallelen zwischen Leos Figur und Georg Lukács vgl.: Kathrin Krause: Das Zerschellen des Lebens an der Form. Ein Beitrag zu Robert Menasses Montageprinzip in »Selige Zeiten, brüchige Welt«. In: Stolz 1997, S. 130-147 und Werner Fritzen: Muse – Femme fatale – Pietà. Über Thomas Mann, Georg Lukács und Robert Menasse. In: Stolz 1997, S. 147-178. Hier soll nur auf Lukács' »Theorie des Romans« verwiesen werden, auf den die Aussage sich bezieht: »Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. [...] So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende.« Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, S. 51

¹¹ Die Szene stellt einen Bezug zu Thomas Manns »Doktor Faustus« her und verweist auf das Teuflische im Inspirationszustand. Vgl. Werner Fritzen, 1997 (Anm. 7.) S. 147-178, hier S. 148-150

zur Retardation auf der figuralen Ebene und stellt das Zögern des Protagonisten zu handeln dar, da Leo ja bewußt ständig Auswege sucht, um durch überflüssige Taten das Arbeiten hinauszögern zu können.

Die Geschichte ändert sich analog zur früheren: Leos Arbeitsdrang nach der Ankunft von Judiths Todesnachricht scheint wieder auf eine höhere Stufe der Entwicklung zu führen. Der Angriff gegen das Universitätsgebäude kehrt die Handlung jedoch wieder um, in dem er den Ausbau der Karriere verhindert, und Leo auf eine niedrigere Stufe der Entwicklung zurückwirft. Somit wird die Geschichte einer Intellektuellenkarriere auch nicht vollzogen.

Die untersuchten Erzähltechniken sind im Roman multifunktional. Einerseits tragen sie Relevantes zur Charakterisierung des Protagonisten bei: sie lassen ihn durch die Betonung seiner Unfähigkeit, eine Handlung zu vollziehen, als Antiheld erscheinen. Durch die Umkehrung gerät der Antiheld auf eine niedrigere Stufe seiner Entwicklung, womit statt einem Entwicklungsroman ein Rückentwicklungsroman zustandekommt. Andererseits sind sie ein Erzählverfahren, das dadurch Sinn konstituiert, daß es sich dem Anwenden alter bewährter Handlungstypen entgegensetzt. Die einzelnen Abschlußimitationen markieren das Verweigern der Verwirklichung traditioneller Romantypen, und bringen eher deren Karikatur zustande. Nach der Umkehrung wird die Gültigkeit der Geschichten aufgehoben, und sie löschen sich aus.

»Bergwandern im Kopf«. Die Metaphern des Schreibens bei Werner Kofler

Werner Kofler, dies darf man als Ausgangspunkt festhalten, ist kein Schriftsteller der Liebe. Racheakte und Schadensinventare, Gewaltphantasien gegen literarische Kollegen, ein Drehbuch für Hermann Nitsch zur rituellen Aufopferung des überreifen Menasse, die imaginierte Verprügelung seines italienischen Übersetzers und anderes mehr sorgen dafür, daß sich ein nicht unbedeutender Teil seiner Textproduktion als ein literarischer Überlebenskampf präsentiert.

Der Kampf besteht durchaus nicht nur im Zurückschlagen. Dies führt der titelgebende Text der Sammlung »Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte« (einer Sammlung, die bezeichnenderweise den Untertitel »Versprengte Texte« trägt)¹ dem Leser eindrucksvoll vor Augen. Das kurze Schreiben präsentiert geballte Schlagfertigkeit. Doch der Wutausbruch ist durch und durch ritualisiert, davon zeugt nicht nur das dreimalige Zuschlagen, sondern auch der darauffolgende Spiegel-Text, in dem der Lektor Roberto Cazzola die Chance hat, auf ähnlich schlagkräftige Art gegen den Namensvetter Gerhard Kofler vorzugehen: »[...] und schon hatte sich der Lektor ein drittes Mal im Gesicht meines unglücklichen Namensvetters eingetragen. Welch unerwartet kräftige Handschrift!«² Schreiben und Streiten fallen in dem Fall buchstäblich zusammen.

Kein Wunder, wenn der Autor Werner Kofler in der ersten Wagenbachschen Ausgabe des Bandes »Aus der Wildnis«³ als einsamer Abenteuer-Held aufscheint. Was wäre auch passender für einen, der den Literaturbetrieb als Eishockeymannschaft imaginiert?⁴

¹ Werner Kofler: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien 1994

² Ebd., S. 101

³ Werner Kofler: Aus der Wildnis. Zwei Fragmente. Berlin 1980

⁴ Werner Kofler: Der Hirt auf dem Felsen. Ein Prosastück. Hamburg 1991, S.65ff

Schlag folgt auf Schlag, doch dies kühlt kaum den Mut eines einsamen Helden des Literaturbetriebs. Ein Riesenmassiv wie Thomas Bernhard muß herhalten, um den seltsamen Leiden eines Spätgeborenen die entsprechende Würde zu verleihen. Er, wer sonst, ist jene höchste Spitze, von der Splitter zur Bespiegelung eigener Leiden abgetragen werden. »Noch Bernhard« so lautet die entsprechende Generationsetikette, doch macht sie auch umgekehrt Sinn. Bernhard nach! Eine Devise, der auch Koflers Verständnis vom Schreiben zu entsprechen scheint. Doch statt kollektiven Mythen werden hier hauptsächlich einzelne Gegner fertig gemacht.

An Bernhard erinnert dabei vor allem die herbeizitierte Schreib-Metaphorik. »Schreiben« – heißt es bei Kofler – »ist Bergwandern im Kopf.« Also: Schreiben, Bergwandern, Kopf. Ohne Zweifel sind sie der abgegriffenste Zettel in einem Thomas-Bernhard-Themenkatalog. Wenn sie hier trotzdem etwas anderes hergeben, so liegt das am Arrangement.

Erstens: Beginnen wir von hinten! Der Kopf

Als literarischer Topos ist er nicht das Terrain einer rationalen Systematik. Vielmehr der Schauplatz, auf dem deren Paradoxa verortet werden. In Dominik Tatarkas Roman »Der Dämon der Zustimmung«⁵ etwa verirrt sich jemand in den eigenen Gehirnwindungen und trifft dort noch zuletzt den Vorstand des (tschechoslowakischen) Schriftstellerverbandes. Der Held des Ungarn László Márton in seinem Buch »Haltestelle im Unterbewußten«⁶ wacht in seinem eigenen Unterbewußten zwischen Schutthalden der Modernisierung auf. Bei Péter Kárpáti⁷ zerfressen die eingepflichten »Pasteur-Viren« im Kopf den Text einer medizinischen Antrittsvorlesung und ritzen ihm ihren ureigenen Unsinn ein. Im Vergleich zu dieser Wucherung ostmitteleuropäischer Kopfmetaphorik (dies ist, wie Sie vielleicht merken, das Lob des Ortes, wo wir uns befinden – oder auch nicht) erscheint der Kopf bei Werner Kofler als Ort virtueller Erfahrung geradezu schwerelos. Selbst in Augenblicken, wenn der Kopf gerade zu Boden fällt, um aus dem Delirium einer Höhenwanderung zu erwachen.

»Nein, rief ich mit ersterbender Stimme, und hier verläßt mich die Erinnerung. Am Morgen fand man mich reglos am Fuße des Schreibtisches, unter dem Steilstück; stark unterkühlt, delirant, gab ich noch schwache Lebenszeichen von mir, das ist die Wahrheit.«⁸

⁵ Dominik Tatarka: *Démon suhlasu*. Bratislava 1963

⁶ László Márton: *Tudatalatti megálló*. Budapest 1990

⁷ Péter Kárpáti: *Díszelőadás*. Budapest 1996

⁸ Kofler, Hirt (Anm 4) S. 100

Das Aufwachen »am Fuße des Schreibtisches«, wie es in Koflers Prosastück »Der Hirt auf dem Felsen« inszeniert wird, ist eine Art Urszene in Werner Koflers Repertoire.

Vernebelung und Ernüchterung der Sinne markieren auch hier, wie so oft, die Nahtstelle zwischen »Welten«. Denn daß ein Simulacrum notfalls geeignet ist, authentischere Welten anstelle braver, spießbürgerlicher Identitätsformationen heraufzubeschwören, davon weiß mindestens seit E.T.A. Hoffmann auch die Literatur zu berichten. Doch statt Inspiration durch Punsch oder Pfeife scheint für *unseren* Schriftgelehrten am Schreibtisch eine einfache Bewegung zu genügen. Das Umschalten vom Stuhl zum Berghorn oder vom Abgrund zum Boden setzt nicht mehr als einen Apparat voraus mit entsprechender Auswahl an Kanälen. Die einfache Betätigung eines Knopfes präsentiert neue Universen. Das hier ausgeführte Schema, der delirante »Kniefall des Bewußtseins« vor dem Bewußtwerden, bietet die Regel für das Ineinanderkippen verschiedener »Welten« in Koflers Texten.

Die »Kippfigur« setzt bei den einfachen narrativen Entwürfen an. Die Geschichte »Konkurrenz«⁹ ist exemplarisch in dieser Hinsicht. Ausgerüstet mit sämtlichen Elementen eines Kriminalromans wie Kriminalromanautor, Kriminalromanfiguren mit Sorgen, Mordwaffen ohne Waffencharakter, Zeugen und vor allem einer Lebensversicherung. Letztere garantiert eine Game-Situation, wo nur einer gewinnen kann: entweder der Mann oder die Frau. In summarischer Form: Ehegatte versucht Ehefrau umzubringen, selbstverständlich ohne Spuren zu hinterlassen, diese versucht umgekehrt ihn des Mordversuchs zu überführen.

In diesem Lebenskampf mit binärer Codierung wird nach jeder Aktion gescored. Entscheidend ist: Wer führt Regie, der Täter in spe oder das Opfer in spe? Beweise für den Fall werden von einem Privatdetektiv nach sogenannten amerikanischen Mustern produziert. Entsprechend ist jeder Set nach zwei (konkurrierenden) Plänen zu lesen. Welche Anordnung der Indizien oder welche Interpretation des Arrangements richtig ist, bleibt in dem gegebenen Rahmen unentscheidbar. Was den Erfolg betrifft, gibt es immerhin zwei Tote, es bleibt aber unklar, wessen Plan tatsächlich in Erfüllung gegangen ist.

Durch das Spiel der Versionen wird auch das ganze im Kriminalroman gebräuchliche Rollenarrangement durcheinandergewirbelt, indem der Täter zugleich Opfer, der Aufklärer zugleich ein Spurenverwischer ist, der Detektiv Indizien nicht findet, sondern produziert. Die Aufkündigung bzw. die Umkehrung privilegierter Ordnungsmuster der Narration hat ihre Entsprechung in der literarischen Umstülpung der Autorenrolle, die in den »Szenen aus dem Salzkammergut« keineswegs als eine Instanz diskursiver Kontrolle fungiert, sondern als das unsicherste Glied in der Kette. Die Konkurrenz der Versionen

⁹ Werner Kofler: Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut. Wien Berlin 1984

bleibt durch die fehlende Autorität des ›Autors‹ unentscheidbar. Statt der Kohärenz der fiktionalen Welt wird hier ein Spiel um die Umpolung des literarischen Rollenrepertoires etabliert.

Das ›Umkippen‹, als Prinzip der Textgestaltung, wird in einem Unternehmen aus dem Jahre 1996 direkt auf das Medium Buch appliziert. Dieses etwa 30 Seiten umfassende Bändchen führt den Titel »Dopo Bernhard«, auf deutsch: »Nach Bernhard«, und den Untertitel: »Wie ich dem Übersetzer Reitani aus Bari den Unterschied zwischen Mordschein und Mondschein beibrachte«, ¹ und ist von dem einen Buchdeckel her auf deutsch von dem anderen her auf italienisch zu lesen. Die Maßnahme und das Richtigstellen ist, wie zu erwarten, wenig zimperlich:

Sie werden sich vielleicht fragen, Dottore, warum ich gerade Sie mit der Übertragung be-
traue, aber die Antwort: Wen denn sonst?, die Sie sich geben mögen, wird weder ausrei-
chend noch zutreffend sein. Nein, der Grund ist, daß ich einige Beispiele Ihrer Überset-
zungskunst schon habe kennenlernen dürfen, dürfen, nun, müssen eigentlich,
kennenlernen habe müssen, und dafür würde ich Ihnen am liebsten jetzt schon, vor der Zeit,
einige Seiten früher, als vorgehabt, die Gurgel -; müssen, jawohl, kennenlernen müssen,
den Schädel, den Testa könnte ich Ihnen ab-, abreißen dafür, Sie – Ruhe, Ruhe, Beherr-
schung, jetzt, langer Atem, ruhig. – ¹

Die beiden gegenläufigen Texte bringen dabei (zumindest im Prinzip) etwas zustande, was bisher noch keiner Übersetzung gelungen ist, nämlich die Gleichwertigkeit von Original und Übertragung. In der deutschen Version werden gewisse Wörter von vornherein mit Blick auf ihre mögliche falsche Übersetzung hin angegeben. Sie werden für die Übersetzung gleichsam *unter-
setzt*. Womit auch die Frage nach dem Primären – für dieses Mal zumin-
dest – aus der Welt geschaffen worden ist.

Das Hotel heißt Mondschein, Al chiaro di luna, Sie freilich würden, da Sie ja schon einmal,
ganz und gar ungebeten, Sie – Mondgesicht, daß ich mich nur nicht wieder vergesse!, –
schon einmal **HOTEL MORDSCHN** mit **Hotel Mondschein**, Al chiaro di luna über-
setzt haben, Sie würden daher **Hotel Mondschein** mit **Hotel Mordschein, Al Misfat-
to?** übersetzen, also befinden wir uns einerseits im Hotel **Mondschein**, andererseits im
Hotel **Mordschein**; ¹²

Die Nahtstelle bilden jene Textstellen, welche die beiden Sprachen ineinander verschachteln:

¹⁰ Werner Kofler: Dopo Bernhard. Wie ich dem Übersetzer Reitani aus Bari den Unterschied zwischen Mordschein und Mondschein beibrachte. Ein Schurkenstreich. Köln 1996

¹¹ Ebda., S. 14

¹² Ebda., S. 22

[...] capito, verstanden, Dottore? – Verstehen Sie gut viel Deutsch, Dottore, flötete ich plötzlich, aber Deutsch Sprachen sind nicht nur Sprachen von Jandl oder Simmel, deutsch Sprachen auch Sprachen von Lager und Konzentrationen Lager, so ich, flötotto, molto flötotto, flötotissimo nachgerade, und bei Campo di Concentramento viel Concentratione..., viel Vorsicht geboten, haha... Ha!¹³

Doch wenn die Welt der Prosa in Versionen zerfällt, wenn das Schreiben die Möglichkeiten eines technischen Schaltsystems simuliert, so bleibt die Frage: ob die Abfolge der Versionen noch als Ganzes zusammenfügbar ist?

Zweitens: Bergwanderung

Als Ganzes erscheint bei Kofler der Apparat selbst, und zwar auch dann, wenn der Text Naturlandschaften heraufbeschwört.

Nach dieser Reihe der Kippstrukturen wird es wohl niemanden verwundern, daß auch die Figuren in Koflers »Der Hirt auf dem Felsen« auf der Kippe stehen. Diesmal auch im topographischen Sinne. Der Plot dieses Prosastücks aus dem Jahre 1991 ist nämlich ein äußerst einfacher, ein Minimalplot. Dieser steht auf der ersten Seite in Protokoll-Form zu lesen:

Ohne seinen letzten Witz zu Ende erzählt zu haben, stürzte am Dienstag ein Privatgelehrter in den Tod: Auf dem Rückweg von der sogenannten Entrischen Kirche, ausgerechnet an der Schlüsselstelle des Detmolder Grates, habe der Dozent, so sein Begleiter, ein Professor, sich, wie um zur Pointe auszuholen, auf einmal mit großem Schwung umgedreht und mitten im Satz den Halt verloren [...].¹⁴

Doch bei dieser ersten Version bleibt es nicht. Im ersten Teil des Prosastücks werden immer neue Varianten des Miniplots entworfen. Nach Dozent und Professor erreichen ein Ehepaar¹⁵, schließlich zwei Frauen, als Ingeborg Bach-

¹³ Ebda., S. 18

¹⁴ Kofler, Hirt (Anm. 4) S. 7

¹⁵ In der zweiten Version des Vorfalles wird Berg und Abgrund ein anderes Gegensatzpaar, nämlich: maskulin-feminin zugeordnet. Ich zitiere die Protokollvariante: »Ein Akademikerehepaar, ein Thanatologe und eine Archäologin, war auf einer privaten Expedition zur Entrischen Kirche unterwegs gewesen. Nach Angabe des Mannes habe die Frau, an einer schwierigen Stelle in der Nähe des Roten Turms, plötzlich einen Schwindelanfall erlitten, sei durch eine Eiserinne in die Tiefe gestürzt und auf einem Schneefeld liegengeblieben.« (Kofler, Hirt (Anm. 4), S. 43) Der Bericht könnte schwer seine Verwandtschaft mit dem »Konkurrenz«-Sujet verleugnen.

Die Ehebeziehung wird mit einer entsprechenden Zeichenkodierung gleichgesetzt: Nachdem die Ehegattin durch eine »Eisrinne« (Ebda., S. 43) oder durch einen »nahezu spaltenlosen Gletscher« (Ebda., S. 45) verschwindet, schreibt sie, »und zwar nach ihren Angaben, ein unanständiges Wort, nämlich das Wort FUT« in den Schnee, »etwas unakademisch, aber als Ethnologin, bitte sehr.« (Ebda., S. 45) Für Belege hierzu liest man am besten bei Weininger nach: Ihr Motiv ist das Verschwinden.

mann und Christine Lavant erkennbar¹⁶, die Schlüsselstelle. Der Witz nimmt bei allen diesen Miniplots eine Schlüsselposition ein, die Pointe wirkt als Auslöser für den Miniakt, für den Sturz.

Das Bergwandern und der Absturz stecken einen literarischen Raum ab, der in der österreichischen Literatur durchaus kein Synonym für tabula rasa sein dürfte. Verstörend wirkt eher die Vielfalt der literarischen Bezüge. Ist der Berg, auf den die Kofler-Figuren nacheinander paarweise aufsteigen, ein Unschuldsumraum oder eine Allegorie historischer Sünden, oder sollte die imaginierte Heimat einen Ort der Wahrheitsfindung und -verkündung repräsentieren?

Die Allusionen auf bekannte literarische Bearbeitungen sind leicht zu fassen. Es liegt ein Bergkristall im Kehrlichthausen.¹⁷ Man sitzt oberhalb der Baumgrenze – allerdings unter Rhododendronbüschen.¹⁸ Auch die Protokollierung und die »Todes«-Paare weisen eine markante Ähnlichkeit zu Thomas Bernhards »An der Baumgrenze« auf.

Doch aus dem Sinnversprechen wird bei Kofler ein Schema der Informationsspeicherung. Die Gebirgslandschaft modelliert im »Hirt auf dem Felsen« den Witz als komplexen Speicherapparat.

Der Witz wird durch seine Pointe definiert. Sie macht etwas Verborgenes plötzlich sichtbar, entdeckt einen Sinn im Unsinn und macht in der Freud'schen Auslegung Verdrängtes durch die augenblickliche Aufhebung eines Verbots erlebbar.

Dem Ausholen zur Pointe folgt der Textschwund: Der Witz über das Verschwinden wird nie zu Ende erzählt. In einem an dieser Stelle verkündeten Werbeslogan: »*Tod – Höhepunkt des Lebens*«,¹⁹ wird die fundamentale Umkehrung der Wortsemantik und der Bruch im Satz zum Witz. In den Protokollen über den verhängnisvollen Witz wird das Reden des Tötens überführt.

Der Berg präsentiert sich in »Der Hirt auf dem Felsen« als Rednerpult, von dem herunter u.a. politische Heilslehren verkündet werden: im sogenannten »Iselsbergsmonolog« wird die grüne Utopie einer autofreien Zukunft mit der braunen Vergangenheit übereinandergeblendet: »Ja, ein Massenmörder hat die Autobahnen und die Autos bauen lassen, ein anderer schafft sie wieder ab [...]«. ²⁰ Das Täter-Opfer-Modell des Kriminalromans wird in das Schema von Reden und Verschwinden transformiert.

¹⁶ Eine Art Halb-Dialog zwischen zwei Dichterinnen, wobei eine nach der anderen verschwindet: »höre ich sie fragen neben mir, und mich antworten [...] sprach sie nicht mit der Stimme Gottes, auch nicht, wie ich zuvor, mit der Stimme des Führers [...], sondern mit der Stimme der Dinge; Holz, Stein und Gras, wissen Sie, ließ sie in sich zum Laut werden ... Wollen sie hören? Ich führe es Ihnen vor: Hier, Holz – hören Sie?, Holz ... Jetzt Stein: – Stein ... Oder Glas, der Laut des Glases, nein, Gras, pardon, Gras... Hören Sie.« (Ebda., S. 58)

¹⁷ Ebda., S. 14

¹⁸ Ebda., S. 102

¹⁹ Ebda., S. 32

²⁰ Ebda., S. 19

Schreiben heißt Festhalten. Entgegen dieser allgemeinen Auffassung handelt der Witz vom Hirten auf dem Felsen vom Verschwinden, vom Verschwinden des Sprechers und von einem »verschundenen Sprechen«.²¹ Doch werden diese Wahrnehmungen laufend registriert bzw. zu Protokoll gegeben. Die »Ich«-Sprecher der Texte werden als Leser, Notierer usw. markiert: »Ich lese vor [...] Ich lese vor [...] Ich lese weiter vor«²², »Ich notiere:«²³.

Während der erste Teil des Prosastücks die beiden Ebenen klar voneinander trennt und in Form des Witzerzählens wie durch eine Falltür²⁴ das Verschwinden selbst zum Teil seines Sprachkonstrukts werden läßt, inszeniert der zweite Teil »Im Irrenhaus Samonig« die »fließende[n] Krankheitsbilder« und ein Gewirr von Stimmen und Effekten, die um einige thematische Kristallisationspunkte wie etwa den Sturz vom Felsen, Szenen aus dem Literaturbetrieb oder Ansätze zu einer möglichen Autobiographie gruppiert sind.

Der Text ist zwischen den Polen einer »geordneten« und einer »verrückten« Rede ausgespannt. Während der erste Teil Protokolle, Reden bzw. Zeugenaussagen aneinanderreihet, werden im zweiten alle Redeelemente zu den Wahnvorstellungen eines Anstaltsinsassen vermischt. In diesem Redefluß werden auch einige unterweltliche Archive des Gedächtnisses beschrieben, eine heidnische Kirche etwa oder ein Museum mit einer Ansammlung von aberwitzigen Bildern und Gegenständen, auf denen historische Gestalten in phantastischer Aufmachung zu sehen sind: Auf »den Verkaufstischen: STRASSENWASCHENDEN JUDEN von Hrdlicka, aus *Plastilin*«²⁵, auf einer Rolle: »Jörg Haider entblößt sich auf dem Marktplatz...«²⁶, »Der Künstler Adolf Hitler versucht sich als Creativer«²⁷. Dieses verrückte Archiv bildet das Gegenstück zu der im ersten Teil verkündeten Geschichtsoffenbarung. Entscheidender aber als die spiegelbildlichen Entsprechungen zwischen beiden Teilen ist der Unterschied in der Aufschreibeform. Während im ersten Teil Aussagen protokolliert werden, werden im Abschnitt »Im Irrenhaus Samonig« sämtliche Bestimmungen der kommunikativen Situation ausgeblendet. »Wer spricht hier?«²⁸ fragt die Stimme in »Der Hirt auf dem Felsen« und stellt über einen Rückschluß fest: »Wenn einer willkommen im Irrenhaus Samonig sagt,

²¹ Ebda., S. 50

²² Ebda., S. 7

²³ Ebda., S. 12

²⁴ Vgl. auch Werner Kofler: *Mutmaßungen über die Königin der Nacht*. In: W. K.: *Hotel Mordschein. Drei Prosastücke*. Hamburg 1989. S. 9-20

²⁵ Kofler, *Hirt* (Anm. 4), S. 132

²⁶ Ebda., S. 145

²⁷ Ebda., S. 150

²⁸ Ebda., S. 65

bin ich es, und sonst keiner.«²⁹ Es bleiben aber auch alle anderen pragmatischen Komponenten des Sprechens ungeklärt: Zu wem spricht er? Was sagt er?³⁰

Bei diesem Schwund an Kontexten entsteht ein Zusammen-Rauschen von Textsplittern, Bildungsfetzen und Reklameslogans. In ähnlichen Fällen kann Koflers voll gerüsteter Aufklärungsagent, das »[I]ch als Privatdetektiv«, in »Herbst Freiheit«³¹ etwa, auch nur »Gesprächssmog«, »Kommunikationsdampf« sichten.

Ein störender Befund, der einen Profi des Verdachts – einen Ermittlungsbeauftragten – zur radikalen Säuberungsrhetorik provoziert:

Wohin mit den verbrauchten Informationen, Sprachhülsen, Wegwerfgesprächen, wie aus der Welt schaffen den Sprachabfall, die Abfallsprache? [...] Wohin mit den Details des öffentlichen Privatlebens, der globalen Intimsphäre? Den nachts im Radio gelüfteten Bettgeheimnissen, den ausgelüfteten Kissen, dem Nebel der Aufklärung?³²

Das Ineinanderblenden von Kommunikationsschnipseln wird im Teil »Im Irrenhaus Samonig« zum Modell des Schreibens. Dieses erweckt nicht die Illusion einer »wohlgefügt« Rede, sondern simuliert in Form einer »verrückten Rede« ein mediales Spektakel. Bezeichnend ist dabei, wie selbst das Schreiben seine festen Konturen verliert.

»Es ist wie verhext, dachte ich, wie wenn ich gegen den Wind schriebe«³³, »so schrieb ich«, »Wie wenn ich die Worte in Granit zu meißeln, wie wenn ich die Schrift aus kristallinem Gestein zu formen hätte, so langsam, und immer langsamer, kam ich voran. [...] wie ein Bildhauer [...]«³⁴

Zur Simulation des Fading out gesellt sich jene des Bildausfalls, gekennzeichnet durch ein Flimmern, ein heftiges Schneegestöber. Auch der mediale Tonbrei findet in der Gebirgslandschaft seine Entsprechung: »Hören Sie nur, diese plötzliche Stille, hören Sie nur, dieses irrsinnige Lachen, diese gräßlichen Schreie [...]. Dieses unbeschreibliche Geräusch, [...] ich vermag es nicht zu beschreiben, nicht zu schildern, das absolute Geräusch...«³⁵

Der Abschnitt »Im Irrenhaus Samonig« registriert im Gegensatz zum ersten Teil nicht Redeteilchen und Schreibprocedere, sondern das Ineinanderfließen von Bildern und Zeichen. Wie lassen sich diese beiden grundverschiedenen Modelle des Schreibens aufeinander beziehen?

²⁹ Ebda., S. 65

³⁰ Ähnlich auch im Band »Herbst, Freiheit«: »Zu wem – spreche ich? Was – sagen Sie?« Vgl. Werner Kofler: Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück. Wien 1994, S. 80

³¹ Ebda., S. 66

³² Ebda., S. 83f.

³³ Kofler, Hirt (Anm. 4), S. 96

³⁴ Ebda., S. 97

³⁵ Ebda., S. 78ff.

Im Gegensatz zu jener im 19. z.T. auch im 20. Jahrhundert charakteristischen Metapher des Textes als Gewebe findet man bei Kofler ein technisches Muster, ein Zuordnungsprinzip, das zur gleichen Zeit verbindet und trennt: »jedes Bild in der Hand perforiert durch die Stimme im Kopf«, heißt es im »Herbst Freiheit« anhand eines Photos.

Die Perforation ist ein Sichtbarwerden des Mediums in der Botschaft. An die Stelle von Kontinuität tritt eine Anordnung diskontinuierlicher, widersprüchlicher und sich z.T. gegenseitig störender Zeichen.

Als Grundmodell dieser Überschneidung erscheint das Filmprojekt der »Ida H.«:

Herbst hatte einen Beitrag über Steinhof vorgeschlagen: die Anstalt von außen, als Abfolge schöner Bilder, Ablichtung einer erholsamen Parklandschaft, während, als Ton zu diesen Bildern, der Bericht von Ida H., einer ehemaligen Insassin, über das Drinnen zu hören ist; die Geographie eines Erholungsgebietes als Bild, die Geographie eines Krankensaales als Ton.³⁶

Die Zerstückelung von Botschaft in »Bissen und Schnitten« ist in »Ida H.« noch mit einer leiblichen Metapher belegt. Im Kontext: »Zwischen den einzelnen Bissen und Schnitten gab Vintila bruchstückhafte, zunächst unzusammenhängende Äußerungen von sich, die zusammengesetzt die Geschichte eines Horrortrips ergaben.«³⁷ Dieses häppchenweise Erzählen findet in »Der Hirt auf dem Felsen« in der Zerstückelung des Satzes in Einzelwörter sein Gegenstück. »Für die Verbesserung der Erstbeschreibung, für ein Winterbild, hatte ich mir bereits die Worte und Satzteile: Firnlicht, stilles Leuchten, bläulicher Schimmer der Eisquader der sogenannten Türkischen Zeltstadt, bläulicher Dunst, unendliche Klarheit, zurechtgelegt [...]«³⁸ Der Text präsentiert sich als ein Agglomerat disjunktiver Einheiten.

Die Linearität von Geschichten macht dem Nebeneinander von Archiven Platz. Das Museum in der Tiefe des Berges bzw. die Heidnische Kirche speichert eine Liste kommunizierbarer Gegenstände am »Ende der Geschichte«.

Als Ordnungsmuster präsentiert sich das von Kofler so bevorzugte Inventar: doch während in »Guggile« noch die Villacher Geschäftswelt (»die welt meines vaters«) als eine akkurate Zuordnung von Namen, Waren und Wer-

³⁶ Werner Kofler: Ida H. Eine Krankheitsgeschichte. Berlin 1978, S. 9 (Hervorhebung von E.K.)

³⁷ Kofler, Herbst (Anm. 30), S. 76

³⁸ Kofler, Hirt (Anm. 4), S. 95f.

³⁹ Vgl. Werner Kofler: Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigen. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Berlin 1975, S. 15: »warmuth (konkurrenz), samonig (»samonig am samonig-eck«, konkurrenz), tomsche (»kauf was gutes kauf bei tomsche«, konkurrenz) schar-schön und moser (konkurrenz), ferner: klein und lang, kaspar und poltnig, simon und garfunkel, schirme vecellio, hüte tosoni, uhren fleischhacker, blumen richter, elektro scharf...«

beslogans entsteht,³⁹ wird das Inventar im Abschnitt »Im Irrenhaus Samonig« als ein Lebenswerk zum Verrücktwerden konzipiert: die »Erstellung eines Verzeichnisses sämtlicher Dreitausender der Hohen Tauern«.⁴⁰ Diese »einzigartige[.] Massenerhebung«,⁴¹ die der immer neueren »Verbesserung«⁴² bedarf: »[...] um mir einen Überblick zu verschaffen und nachzuzählen, wie viele dieser Hunderten Dreitausender ich schon verzeichnet hatte [...]«⁴³, wird zu einer Kavalkade der freien Assoziationen im Delirium und verliert die präzisen Konturen:

Die Hohe Fürlegg: Hat man so etwas schon gehört? Der Lasörling: Ist das nicht der Name eines Pilzes? Das Kitzsteinhorn: Sehen Sie nur, wie es in der Kitzlochklamm verschwindet... Und wieder auftaucht... Und wieder hineinfährt, sehen Sie? Haha! Und dieser, wie heißt er, dieser – Plattige Habach, wird er von den Hirten nicht Schmalzberg genannt, wegen der frappanten Ähnlichkeit des Gletschers mit einem Brotaufstrich? Die Wun-Spitze: Der Gipfel der Frechheit, der Tischlerkarkopf – wie ungehobelt! Das Große Happ: heißt so ein Berg?, der Hohe Perschnitzkopf: ein Koffer! – Es war an einem verdammten Freitagsmorgen, als ich mich zu derartigen Äußerungen verstieg: Das vielbesungene Große Wiesbachhorn: Wiesbachhorn, blödes Horn – Wiesbachhorn... Oder: Die beiden Venediger: Sind das nicht diese welschen Hunde, diese Sackkratzer, Spaghettifresser, denen man besser nicht über den Weg traut? Der Große Lenkstein, ein Schwachkopf!⁴⁴

Doch mögen auch die delirierenden Zustände des Bewußtseins Zerlegtes und Zerschnippeltes zusammenfügen und zusammenführen, statt eines Rittergutes in Atlantis wird unserem schreibenden Phantasten nur ein schmaler Raum zuteil, eingekeilt zwischen Bildschirm und Vorhang »Im Irrenhaus Samonig«. Der Raum ist klein, jedoch doppelsinnig. Er ist – einerseits – eine kleine Bühne für sein selbstbezogenes Agieren, sieht aber – andererseits – einem ewig gleiche Aufnahmen produzierenden Röntgenapparat ungemein ähnlich.

⁴⁰ Kofler, Hirt (Anm. 4) S. 91f.

⁴¹ Ebda., S. 92

⁴² Ebda., S. 95

⁴³ Ebda., S. 96

⁴⁴ Ebda., S. 98

Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler

Seit seinem ersten Auftreten in der literarischen Öffentlichkeit,¹ vor nunmehr fünfunddreißig Jahren, hat Werner Kofler achtzehn Bücher veröffentlicht, achtzehn Hörspiele verfaßt (vier davon gemeinsam mit Antonio Fian) – »zur Erholung«, wie er behauptet hat² –, ein Theaterstück auf die Bühne gebracht und einen Film gedreht. Er hat etwa zwanzig Literaturpreise und Stipendien in Empfang genommen, darunter das Arno Schmidt-Stipendium und den Würdigungspreis des Unterrichtsministeriums, die zweithöchste Literatur-Auszeichnung der Republik. Die Zahl der Rezensionen zu seinen Büchern geht in die Hunderte. Keine der großen Zeitungen von der »Neuen Zürcher«, der »Süddeutschen«, der »Frankfurter Rundschau« und der »Frankfurter Allgemeinen« bis zur »Zeit« und dem etwas kleineren »Falter« hat (bis vor kurzem zumindest) versäumt, den jeweils neuesten Kofler vorzustellen. Die Kritiker (und auch die wenigen Kritikerinnen) waren in der Regel begeistert, im Zweifelsfalle immer noch stark angetan oder zumindest ratlos. Die wenigen, die ihn verissen haben – es waren auch einige darunter, die in seinen Büchern vorgekommen sind, Hermann Burger zum Beispiel³ – taten es selten, ohne zugleich die Virtuosität seiner sprachlichen, formalen und stilistischen Fähigkeiten zu rühmen. Vielen gilt er, seit Thomas Bernhard tot ist, als der wortgewaltigste

¹ Der Beitrag von Klaus Amann wurde bereits in dem von ihm herausgegebenen Materialienband zu Werner Kofler (erschieden im Sonderzahl-Verlag) abgedruckt.

² Werner Kofler: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Mit einem Nachwort von Klaus Amann. Wien 1994, S. 58

Eine Sammlung von drei Gemeinschaftsarbeiten ist unlängst erschienen. Vgl. Werner Kofler/Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele [Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Rolf Torring juniors Abenteuer – Der Erlöser. Eine Simulation – Lombroso in Leibnitz oder Der afrikanische Bruder]. Wien 1999.

³ Vgl. Hermann Burger: Ein Tatort, der keiner war. »Konkurrenz« – ein Roman von Werner Kofler. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 10. 1985

Prosaist Österreichs und als schärfster und untergriffigster Satiriker des Landes. Je nach Temperament ist es auch schon vorkommen, daß ein ganz Unerschrockener ihm öffentlich seine »Liebe« erklärt hat.⁴ Das hat auch seine Logik, denn Kofler erzeugt extreme Reaktionen. Er gilt als schroff, abweisend und kompromißlos, gleichzeitig sprechen jene, denen es gelungen ist, den Panzer seiner Zurückhaltung und seines Schweigens zu durchdringen, vom heiteren, verlässlichen und anhänglichen Kofler.

Ich wüßte außerdem keinen anderen österreichischen Schriftsteller zu nennen, der so erfolgreich ist in der Durchsetzung und Verbreitung seiner literarischen Selbstbeschreibungen und poetologischen Eigendefinitionen, die sich ob ihrer Prägnanz leicht als Interpretationsanleitungen und Werkkommentare verstehen und auch mißverstehen lassen. Es gibt keinen, der das Reden und Schreiben über seine Texte durch Selbstetikettierungen, Gattungsbezeichnungen, Motti und räsonnierende Zwischenbemerkungen seiner Erzähler so nachhaltig zu beeinflussen verstanden hat. Kaum ein Aufsatz, kaum eine Rezension, die auskämen ohne die griffigen Formeln von den »Irrsinnskunststück[en]«⁵, den literarischen »Racheakten«⁶, der »Subversiven Romantik«⁷, vom »Meister der üblen Nachrede«⁸, vom »Wirklichkeitsparodisten aus der Realitätsferne«⁹ oder vom »Schreiben als Bergwandern im Kopf«¹⁰, die verzichten könnten auf die handlichen Kennzeichnungen seiner Prosa als »Geheimschrift«¹¹, seiner Literatur als einer »hohen Schule der Anspielung«¹² oder einer »Beschimpfungskunst«¹³ und seiner Schreibmethode als eines »anarchistischen Aktes«¹⁴ oder eines »assoziativen Deliriums«¹⁵. Seine resignativ-pathetische Definition »Literatur ist Verbrechensbekämpfung«¹⁶ und die zugehörigen »zwei Schreibmaschinen verschiedenen Kalibers«¹⁷ werden ebenso oft angeführt wie die Motti zu »Guggile«: »alle personen, orte und be-

⁴ Vgl. Klaus Kastberger: »Komm her du Wirklichkeit« [Rez. zu »Der Hirt auf dem Felsen«]. In: Falter [Wien], Nr. 37/1991, S. 28

⁵ Werner Kofler: Hotel Mordschein. Drei Prosastücke. Reinbek b. Hamburg 1989, S. 95

⁶ Werner Kofler: Am Schreibtisch. Alpensaga/Reisebilder/Racheakte. Reinbek b. Hamburg 1988

⁷ Kofler, Cazzola (Anm. 1), S. 56. Vgl. auch Kofler, Hotel Mordschein (Anm. 4), S. 139

⁸ Werner Kofler: Üble Nachrede – Furcht und Unruhe. Reinbek b. Hamburg 1997, S. 7

⁹ Werner Kofler: Amok und Harmonie. Prosa. Berlin 1985, S. 30

¹⁰ Kofler, Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 34

¹¹ Kofler, Hotel Mordschein (Anm. 4), S. 150

¹² Ebda., S. 151

¹³ Kofler, Üble Nachrede (Anm. 7), S. 17

¹⁴ Kofler, Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 58

¹⁵ Werner Kofler: örtliche verhältnisse. Berlin 1973, S. 102, ferner: Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 129

¹⁶ Kofler, Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 33

¹⁷ Werner Kofler: Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück. Reinbek b. Hamburg, 1994, S. 66. Ähnlich schon in »Am Schreibtisch« (Anm. 5), S. 125

gebenheiten sind wahrheitsgemäß ›erstunken und erlogen‹¹⁸ oder zum Erzählband »Aus der Wildnis«, wo es in unnachahmlicher Präzision, die mittlerweile auch ihre strafrechtliche Probe bestanden hat, heißt: » Sagt der Leser: Literatur, sagt der Autor: Wirklichkeit; [/] Sagt der Leser: Wirklichkeit, sagt der Autor: Literatur.«¹⁹

Fast routinemäßig wird dieses Zitat ergänzt durch eine komplementäre Stelle aus »Am Schreibtisch«, dem ersten Band seiner Trilogie:

Kunst muß die Wirklichkeit zerstören, so ist es, die Wirklichkeit zerstören statt sich ihr unterwerfen [...].

Aber das Entsetzliche, müssen Sie wissen, das Entsetzliche ist: Die Wirklichkeit macht unge-
niert weiter, die Wirklichkeit schert sich keinen Deut um die Zerstörung, die ihr in der Kunst
zugefügt wird, die Wirklichkeit ist schamlos, schamlos und unverbesserlich [...]

Kein Wirklichkeitszerstörer weiß das besser als ich... Immer wieder sage ich: Komm her, du
Wirklichkeit, jetzt wird abgerechnet, ich traktiere sie auch, Sie wissen nicht wie – und doch:
Sie macht um so unverfrorener weiter...²⁰

Die Aufzählung ließe sich leicht verlängern. Sie belegt auch so, daß es Kofler offenbar gelungen ist – sei es in ironischer Absicht oder sei es in Form eines ›Sabotageaktes‹ – mit seinen, wohlgerne in einem literarischen Zusammenhang formulierten, poetologischen Aussagen einen nachhaltigen Einfluß auf die Beschreibung, Interpretation und Analyse seiner Texte zu nehmen. Heißt das aber nicht auch weiter, daß er seine Texte damit zu einem gewissen Grad gegen Kritik zu immunisieren verstanden hat, wenn seine Selbstaussagen und ›Definitionen‹ von den Interpreten so bereitwillig als Kategorien der Beschreibung und der Analyse übernommen werden?

Ist somit das, was ich hier an Beobachtungen aneinanderreihe – von den Publikationen fast schon im Jahresrhythmus über die Preise, Stipendien und Stapel von Rezensionen bis zum so erfolgreichen Terminologievertrieb – eine Erfolgsgeschichte? Ich fürchte, sie ist es, auch in den Augen des Autors, nicht oder nur zu einem Teil. Denn Kofler ist, so kompliziert und widersprüchlich seine Haltung im einzelnen sein mag, ein Außenseiter des Literaturbetriebs. Er selbst und viele seiner Texte beziehen einen guten Teil ihrer Kraft aus der moralischen und literarischen Verachtung des Betriebs, auf den er als Schreibender zugleich materiell und existentiell angewiesen ist. Trotz aller Preise und Auszeichnungen steht er außerhalb und er verteidigt diese Stellung im öffentlichen Abseits grimmig, wenngleich nicht ohne spürbaren Genuß.

¹⁸ Werner Kofler: Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigen. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Berlin 1975 [S. 4]

¹⁹ Werner Kofler: Aus der Wildnis. Zwei Fragmente. Berlin 1980 [S. 4]

²⁰ Kofler, Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 81f.

Er schweigt oder er greift an, aber er bedient nicht einen Betrieb, der im ausgewogenen Wechsel sich heute Menasse und morgen Mölzer als Kommentatoren leistet und der damit nicht nur seinen absatzfördernden Bedarf an Kritik für gedeckt erachtet, sondern sich den Kitzel der »Üblen Nachrede« gleich selber einkauft und inszeniert. Wozu bedarf es da noch der Texte Koflers, die schon rein äußerlich – etwa durch die Tatsache, daß ihr Verfasser offenbar die Zeitenfolge beherrscht und mühelos zwischen Konjunktiv eins und Konjunktiv zwei zu unterscheiden vermag, oder daß seine Sätze auch über mehrere Nebensätze hinweg keineswegs ihr Ziel aus den Augen verlieren – nicht gerade den Eindruck erzeugen, zum alsbaldigen Verbrauch durch ein Meinungsorgan bestimmt zu sein. Da Koflers Stellung in der literarischen Öffentlichkeit also eher auf den beschränkten Möglichkeiten des Buchverkaufs als auf denen des konjunkturbestimmten Meinungsgeschäfts beruht, gilt im großen und ganzen noch immer, was er 1981 in seiner Dankesrede zum Bremer Literaturpreis gesagt hat: »Meine Bücher sind in nahezu alle Sprachen der Welt, das Kisuaheli eingeschlossen, nicht übersetzt.«²¹ Noch immer gilt im großen und ganzen, was Franz Haas 1990 in seinem Porträt Koflers in der »Frankfurter Rundschau« geschrieben hat: Von Wien aus

verteidigt er bis heute seinen Logenplatz in der Weltliteratur der Underdogs mit immer schärferen Bissen, mit immer wütenderen Windmühlkämpfen und Irrsinnssprachkunstwerken.

[...] die Liste seiner Literaturpreise sieht aus nach Prominenz [...], aber in Wahrheit ist er über die Kreise der Eingeweihten hinaus ein Unbekannter.²²

Diese Verteidigung hat nach und nach die Haltung eines trotzigem *Trotzdem* angenommen. Dem Druck des Marktes, also der Lektoren und Kritiker, verständlicher, weniger anspielungsreich und weniger hermetisch zu schreiben, antwortet er anspielungsreich jeweils gleich im nächsten Buch: »Andererseits, lieber Schmidt, ich darf Sie doch Schmidt nennen, was soll schlecht sein am Hermetischen? Braucht denn alle Welt zu wissen, was Eingeweihte unter einem klassischen levantinischen Becken verstehen?«²³

Unverkennbar ist allerdings auch der zunehmende Sarkasmus, mit dem Kofler auf die Signale, allein zu sein mit seiner Auffassung von Kunst, reagiert,

²¹ »Kofler schimpft«. In: profil [Wien], 2.2.1981, S. 53

²² Franz Haas: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler: eine Hommage. In: Frankfurter Rundschau, 4. 8. 1990, S. ZB 3

²³ Kofler, Herbst, Freiheit (Anm. 11), S. 109. Eingeweihte wissen natürlich, daß es denjenigen, den Kofler »Schmidt« nennt, auch außerhalb des Textes gibt, doch dieses Wissen ist hier, wie in anderen Fällen auch, keine Voraussetzung für das Verständnis des Textes, in dem es eben nicht um »Schmidt«, sondern um Haltungen von Lektoren und um den Erzähler und sein Schreiben geht.

auf das Gefühl, mißverstanden und mißinterpretiert oder unter seinem Wert geschlagen zu werden. Er empfindet die Diskrepanz zwischen eigenem Kunstanspruch und der Wirkungslosigkeit von Literatur verbunden mit den offenkundigen Erwartungen von Lektoren und Lesern, endlich leichtere und marktgängigere Kost geboten zu bekommen, als einen Zustand des »Zermürbtwerdens«.²⁴ In »Herbst, Freiheit« spitzt er im fiktiven Gespräch mit seinem Lektor die Situation auf groteske Weise zu:

Kennen Sie übrigens schon meinen Triestroman *in einem Satz*, nein? *Laß Triest aus dem Spiel, sagte sie bitter...* Gut, nicht? Ah, wie gern würde ich noch kürzere Romane und Novellen schreiben, wie gern würde ich *nichts mehr schreiben*, überhaupt nichts mehr, aber meine Nichtlesergemeinde, die Millionen und Abermillionen, die nach meiner Literatur nicht verlangen, zwingen mich, damit fortzufahren... Aber keine Frage, irgendwann werde ich alle, die nichts von mir hören wollen, mit Verstummen und Schweigen bestrafen... Und sollten sie noch so sehr nichts von mir hören oder lesen wollen, ich werde mich nicht umstimmen lassen, nicht ich.²⁵

Nicht zufällig, nichts ist zufällig in Koflers Texten, spielt er immer wieder auf Jakob Reinhold Michael Lenz an, die menschlich unglücklichste Gestalt unter den Literaten des Sturm und Drang – auch er ein Underdog.²⁶ Lenz, ursprünglich Gefährte, Freund, »Bruder« Goethes wird nach einem kurzen Zwischenspiel in Weimar brüsk vom Hofe verwiesen und geht, nach physischen und psychischen Zusammenbrüchen, schließlich nach Rußland. 1792 wird er in einer Moskauer Straße tot aufgefunden. Auf der vorletzten Seite von Koflers »Hotel Mordschein« prophezeit der Ich-Erzähler sich selber die gleiche Todesart: »... und deshalb bin ich auch hier, wenngleich nur auf der Durchreise nach Moskau, wo man mich in einer Frühlingsnacht tot auf der Straße finden wird.«²⁷ Lenz hat sich in einer dramatischen Skizze mit dem Titel »Pandaemonium Germanicum« (1775), einem literarischen Bestiarium der Goethezeit, in einer Mischung aus Hochgefühl und Niedergeschlagenheit selber porträtiert. Nicht unähnlich verfährt Kofler mit sich in seinem »Notizblock«, einer 1994 veröffentlichten Sammlung tagebuchartiger, biographischer Notizen. Kofler trägt in diesen ungewohnt offenen und erstaunlich unironischen Notaten, ganz zu Recht, wie ich meine, hoch an: »Kleist, Kraus, Beckett, Bernhard – das kann nur ich«; »Spuren hinterlassen, Hinweise, Fingerzeige, für die wenigen, die noch lesen können, und solange sie es noch können«; doch lesen wir da auch: »Das wäre nicht schlecht: Jetzt [1988], mit 41 die REISEFLUGHÖHE erreicht zu haben (aber: Turbulenzen)« oder: »Nichts verachtenswerter, als mit

²⁴ Vgl. dazu einige der Notate in Koflers neuestem »Notizblock«, abgedruckt in dem Sammelband: Werner Kofler. Texte und Materialien. Hrsg. Von Klaus Amann. Wien 2000.

²⁵ Kofler, Herbst, Freiheit (Anm. 16), S. 109

²⁶ Vgl. zum folgenden: Klaus Amann: PANDAEMONIUM AUSTRIACUM: In: Kofler, Cazzola (Anm. 1), S. 149-155

²⁷ Kofler, Hotel Mordschein (Anm. 4), S. 156

der Literatur sein Glück zu versuchen«; schließlich aber, wie ein trotzig-verzweifelter Memento: »NICHT AUFGEBEN!«²⁸

Dieses »NICHT AUFGEBEN!« klingt wie eine Antwort auf den Titel jenes kleinen Prosastücks von Kafka, das Kofler den Autor K. vor den Preisrichtern seines »Schwanks« »In der Hauptstadt der Literatur«²⁹ vorlesen läßt: Der Titel dieses Stücks: »Gibs auf!« »Gibs auf!«, rät der Schutzmann dem atemlos nach dem Weg Fragenden in Kafkas Parabel; »gibs auf!«, raten dem Autor K. die Preisrichter in Koflers Schwank, die trotz ihrer Namen, die die Namen der höheren Beamten aus Kafkas »Schloß« sind, ganz leicht als die wirklichen Preisrichter in der wirklichen sogenannten Hauptstadt der Literatur erkennbar sind. Gibs auf!, mag es wie ein Basso ostinato auch demjenigen im Ohr klingen, der nach dreißig Jahren Flugpraxis (und was für einer!) offenbar noch immer Angst haben muß, die REISEFLUGHÖHE noch nicht erreicht zu haben.

Koflers Auflagen sind, im Verhältnis zur Resonanz seiner Bücher in den Feuilletons und zu der Wertschätzung, die er unter den Eingeweihten genießt, noch immer gering. Erst seit ein, zwei Jahren, seitdem er in österreichischen Verlagen publiziert, erscheinen wieder Neuauflagen seiner Bücher, die jahrelang nicht mehr greifbar waren: »Guggile«, »Konkurrenz«, »Aus der Wildnis« und »Ida H.«.³⁰ Ist diese Rückzugsbewegung von Wagenbach in Berlin, über Rowohlt in Hamburg, zu Deuticke und Sonderzahl in Wien aber nicht auch eine räumliche Annäherung der Produktionsstätten seiner Bücher an deren Leser, also an die Eingeweihten? Ich habe darauf keine Antwort. Ich wage nicht einmal zu mutmaßen, wo, im Verhältnis gesehen, mehr Kofler-Leser zu finden sind: in Österreich oder in Deutschland. Auffällig ist allerdings, daß die Machart der Koflerschen Texte vorzugsweise bei deutschen Kritikern immer wieder eine Art landsmannschaftlicher Rezeption, vielleicht auch Reaktion provoziert, die alles, was nicht unmittelbar aus dem bundesdeutschen Alltag geläufig ist – und seien es so bekannte und allgemeingültige Phänomene wie die Hohen Tauern oder die österreichische Niedertracht – zu etwas typisch Österreichischem und damit als eine Form von Exotismus zum Randphänomen erklärt. Manche der Versuche, den Lesern die Feinheiten Koflerscher Texte zu erläutern, muten an wie Erfindungen von Kofler selbst, so, wenn der Rezensent der »Stuttgarter Zeitung« die in »Der Hirt auf dem Felsen« vorherrschenden Farben weiß und blau als »die Farben Kärntens«³¹ bezeichnet. Das

²⁸ Kofler, Cazzola (Anm. 1), S. 53, 54, 56, 61, 86 [»Notizblock«]

²⁹ Werner Kofler: In der Hauptstadt der Literatur. Ein Schwank. In: Kofler, Cazzola (Anm. 1), S. 35–52. Die Hauptstadt der Literatur ist selbstverständlich Klagenfurt zur Zeit des alljährlichen Bachmann-Preis-Bewerbs.

³⁰ Alle bei Deuticke, Wien. Ein Band mit Hörspielen ist bei Sonderzahl, der Sammelband mit »Versprengten Texten« bei Wespennest, beide Wien (vgl. Anm. 1), erschienen.

³¹ Tobias Gohlis: Bergwandern im Kopf. Werner Koflers neueste Prosa vom »Hirt auf dem Felsen«. In: Stuttgarter Zeitung, 6. 9. 1991

trifft zwar im Moment noch nicht zu, ist aber ein bedenkenswerter Vorschlag: sind damit doch im Buch die weißen Stützen der Nazis und die blauen Schals der sogenannten »Wörgl-Bewegung« gemeint.

Die Schwierigkeiten, die Kritiker und Leser – beileibe nicht mit allen, aber mit einigen seiner Texte haben, vor allem mit seiner »Trilogie« (»Am Schreibtisch« – »Hotel Mordschein« – »Der Hirt auf dem Felsen«) resultieren aus der für Koflers Texte charakteristischen Spannung zwischen regionalen und überregionalen Elementen. Das sich (vielleicht zum Glück) nicht allgemeiner Bekanntheit erfreuende Personal seiner Bücher von Globocnik, Teuffenbach und Trattinig bis zu Haider – diesem und jenem, Jörg und Hans –, die topographisch zuverlässig situierten Schauplätze seiner Texte vom Berliner Literaturhaus bis zu Plattnerhof, Glödispitze und Großelend, sowie die historisch exakt recherchierten Versatzstücke der Handlung vom Mord im Klagenfurter Hotel Mondschein bis zur Kärntner Führungsmannschaft im Vernichtungslager Lublin (die gleichzeitig als imaginierte Powerplay-Truppe im Kärntner Eishockey-Derby Klagenfurt gegen Villach auftritt), kontrastieren in ihrer regionalen Spezifik und Beschränktheit in der Tat aufs Schärfste mit den allgemeingültigen, überregionalen Themen seiner Bücher und mit den ästhetischen Bezügen seiner Prosa, die in ihren literarischen Referenzen, in Anspielungen, Zitaten, Paraphrasen und Kontrafakturen mit weltliterarischen Modellen von Kafka über Beckett bis Thomas Bernhard gleichsam auf Du und Du sind. Seit Jahrzehnten kreisen seine Bücher in immer neuen Anläufen um einige wenige Themen und niemand wird behaupten, es seien Themen, die ob ihrer Provinzialität und Exotik einen durchschnittlich wachen und interessierten Leser nichts angingen. Es sind, wenn man die allgegenwärtige, alles überwölbende Thematisierung des Schreibens selber beiseite läßt, im wesentlichen drei Bereiche, die leitmotivisch sein gesamtes Werk bestimmen: Natur- und Umweltzerstörung durch Tourismus, Verkehr, Gewinnsucht und Unverstand; Nazivergangenheit samt deren offenen oder verdeckten Residuen in der Gegenwart und die sogenannte Erinnerungskultur; Kritik an den Medien und ihrer Propagierung des »öffentlichen Privatlebens« und der »globalen Intimsphäre«³², Kritik am Starkult und an der Korruption des Literatur- und Kulturbetriebs.

Ausgedacht, recherchiert, mit Fakten belegt, mit Namen und Anschriften versehen, verzerrt, zerstört, neu erfunden, montiert, komponiert, niedergeschrieben und zusammengehalten wird das alles von einem einsamen, monomanischen, Nacht für Nacht am Schreibtisch sitzenden Erzähler, der das unaufhörliche Stimmengewirr aus Vergangenheit und Gegenwart in seinem Kopf, seine »Gedankenstimmen«³³, zu ordnen versucht mit zahllosen Erzähl-

³² Vgl. Kofler, Herbst, Freiheit (Anm. 16), S. 83f.

³³ Vgl. Kofler, Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 58 und S. 63

anfängen, Zwischenreden, Exkursen, Zitaten, Absagen, Erklärungen und Abschweifungen und der deshalb pausenlos in alles hineinredet, was Anstalten macht, Form und Bedeutung zu gewinnen, also mit Vorliebe auch in sein eigenes Erzählen. Von allem Anfang an, seit »Guggile« zumindest, weigert Kofler sich zudem konsequent, die literarische Exponierung seiner Themen den jeweils gültigen Anstandsregeln, den Gepflogenheiten bürgerlichen Redeverhaltens und den schnell wechselnden, konjunkturellen Vorstellungen von politischer Korrektheit zu unterwerfen. Von Anfang an war er untergriffig, ausfällig, rücksichtslos, geschmacklos, unangepaßt und politisch unkorrekt. Er war es vermutlich nie aus Lust an der Provokation, sondern immer methodisch überlegt und gezielt. Kofler hat ein feines Gespür für so elementare gesellschaftliche Tugenden und Kompetenzen wie Geschäftstüchtigkeit, Unehrlichkeit, Angeberei, Karrierismus, autoritäres Verhalten, Bigotterie, Scheinheiligkeit, Heldenverehrung und Erlösersehnsucht. Beispiele dafür sammelt und dokumentiert er mit Bedacht, die Inhaber solcher Kompetenzen und Tugenden stellt er mit Vorliebe bloß, besonders dann, wenn es sogenannte öffentliche Personen sind.

Von Anfang an hat er, als Personifikation und Verkörperung, aber auch als Beglaubigung dessen, was er angegriffen und angeprangert hat, immer auch Namen realer Personen eingesetzt. Diese Namen stehen jedoch nicht primär für die Person, die diesen Namen trägt, sondern für Haltungen – meist die genannten bürgerlich-kapitalistischen Grundtugenden –, die sie verkörpert oder verkörpern könnte. Was von beidem, läßt sich nicht immer entscheiden. Es muß auch nicht eindeutig entschieden werden, denn gerade auf diesem unsicheren Boden des »könnte« wachsen die erstaunlichsten und radikalsten, zugleich aber auch die überzeugendsten Gebilde der Koflerschen Kunst. Dies ist auch der tiefere Grund, weshalb dem Konjunktiv als dem Grenzgänger und Pfadfinder zwischen Vorhandenem und Vorstellbarem ein Ehrenplatz in seiner Prosa eingeräumt ist. Bei Kofler sind nicht nur, wie bei seinem großen Lehrmeister Karl Kraus, »die grellsten Erfindungen [...] Zitate«³⁴, sondern auch die Zitate sind nicht selten Erfindungen. Die Erfindungen sind allerdings, da sie immer in einem dichten Netz recherchierter, und daher bei Bedarf auch nachprüfbarer Sätze und Fakten stehen, »unfrei erfunden«. So steht es unmißverständlich in der Leseanleitung zu »Ida H.«³⁵ Mit einiger Phantasie und mit einigermaßen wachen Augen und Ohren für das, was das sogenannte öffentliche Leben ausmacht, läßt sich so – etwa anhand dessen, was die Namensträger öffentlich schon von sich gegeben haben – im Analogieschluß auch das Erfundene verifizieren.

³⁴ Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. München 1957 [Vorwort]

³⁵ Werner Kofler: Ida H. Eine Krankengeschichte. Berlin 1978 [Motto]

Das durchgehende Stilprinzip der Prosa Werner Koflers ist die Montage, die Variation und das Zitat authentischer und erfundener Elemente. Im Erzählvorgang werden Authentisches und Erfundenes zudem häufig von den unterschiedlichsten und widersprüchlichsten, sich ständig gegenseitig kommentierenden Erzählerstimmen untrennbar ineinander verwoben. Das Erfundene erweist sich da nicht selten als das Authentische, das Authentische aber als etwas, das nicht besser erfunden werden könnte. In den Texten von Kofler können deshalb die Elemente des Authentischen und des Erfundenen gemäß dem zitierten und strafrechtlich geprüften Motto zu »Aus der Wildnis« jeweils auch ihre gegensätzliche Charakteristik annehmen. Koflers Texte sind in jedem Fall überaus kunstvolle und kühne, zuweilen allerdings auch raffiniert-infame literarische Extrapolationen dessen, was ist.

Das läßt sich schon an Koflers erstem Buch zeigen. Nimmt man »Guggile« als autobiographischen Text, ist dem Buch, trotz seines scheinbar dokumentarischen Anspruchs wohl besser nicht zu trauen und auch als Namensverzeichnis des Villacher Bürgermilieus der fünfziger und sechziger Jahre ist es nicht übermäßig brauchbar oder interessant. Die Namen der Villacher, die man in Koflers Buch und im Kärntner Telefonbuch findet, verbürgen notfalls die topographische Verankerung des Textes (wenngleich die genannten Villacher womöglich nicht einmal das bestätigen dürften). Die Namen mögen vielleicht auch den engeren Verwandten und der Nachbarschaft einen zusätzlichen Kitzel bei der Lektüre vermittelt haben, zur literarischen Substanz des Buches tragen sie nichts bei. Sie sind nichts weiter als ein Teil der »Materialsammlung aus der Provinz«, wie das Buch, mit etwas kokettem Understatement, im Untertitel heißt. Im Zweifelsfall ist sowieso alles »erstunken und erlogen« – aber eben »wahrheitsgemäß«, wie im Motto zu recht festgehalten wird. Es ist, genauer gesagt, derart wahrheitsgemäß erstunken und erlogen, das heißt, formal derart schlüssig und originell konzentriert auf die Darstellung der Milieus und ihrer jeweiligen Repräsentanten, ihrer Normen, Sprache und Haltungen, daß die persönliche Geschichte nicht unversehens, sondern ganz konsequent zum Modell wird. Das Buch ist interessant und bedeutend als literarisches Modell einer Geschichte vom Erzogenwerden in den fünfziger und sechziger Jahren im ländlichen, katholischen Österreich. Erst die radikale literarische Extrapolation des individuellen Lebensstoffes, die Neuerfindung des Authentischen im streng formalen Arrangement des Textes, macht aus dem penibel Recherchierten und Erinnernten, aus dem biographisch Zufälligen also, Literatur. So gesehen schrieb sich jede zweite österreichische Familie in den fünfziger und sechziger Jahren »Kofler«, so gesehen trug der Großteil der österreichischen Ortschaften jener Zeit den Namen »Villach«.³⁶

³⁶ Vgl. Klaus Amann: Der Wirklichkeitsparodist aus der Realitätsferne. Über Werner Kofler. In: Wespennest 86 (1992), S. 12-15

Mit dem Blick auf die »Mutmaßungen über die Königin der Nacht«, den Eröffnungstext von »Hotel Mordschein«³⁷, hat Kofler selber das Paradoxon seines Schreibens benannt, das ein unverwechselbares Charakteristikum und unter anderem auch eine der Qualitäten seiner Texte ausmacht. Die »Mutmaßungen«, eine der geschlossensten und eindrucksvollsten Erzählungen Koflers, handeln vom »Verschwinden« (und den Todesarten) von sechs Darstellerinnen der Königin der Nacht an sechs verschiedenen Theatern des Dritten Reiches (Prag, Regensburg, Graz, Aachen, Breslau, Salzburg). Der Rahmen der Erzählung weist auf die beiden Lager »diesseits und jenseits des Gebirges, an der alten Paßstraße«³⁸, die als Außenstellen des Konzentrationslagers Mauthausen für den Bau des Loibltunnels errichtet worden waren. Der Text verarbeitet nicht nur umfangreiches historisches Material zum Musik- und Kulturleben des Dritten Reiches³⁹, sondern er öffnet auch einen weiten literarischen Assoziationsraum, in dem jedenfalls die Stimmen von Mozart/Schikaneder, Bachmann und Kafka, vermutlich aber auch noch eine Reihe anderer, hörbar werden. Nichts von all dem muß man wissen, um von Koflers Erzählung berührt und überwältigt zu sein. Sie tut ihre Wirkung als eine von Anfang bis zum Ende erfundene Geschichte – und ist doch im Detail belegbar. Kofler selber hat dieses Paradoxon so aufgelöst: »(»Königin der Nacht« – Fiktion oder Recherche?) [/] Wenn Sie nachdenken und zu keinem Ergebniskommen, haben Sie den Text verstanden.«⁴⁰

Daß dies ein literarisches Programm ist, das die Grenzen zwischen Literatur und Leben, zwischen Realität und Fiktion ganz bewußt zum Verschwimmen (oder auch zum Tanzen) bringt, wird man bei einem Autor, der so genau weiß, was er tut wie Werner Kofler, daher auch nicht als etwas Nebensächliches ansehen dürfen, das man bei Bedarf kurzerhand ignoriert.

Dafür beispielsweise, daß der Ich-Erzähler in »Herbst, Freiheit«, von einem im Buch auftretenden Lektor durch den Vorwurf provoziert, in seinen Texten fehle die »Wut«, die ganz offensichtlich ironisch gemeinte Frage stellt, ob er etwa bestimmte Formen der österreichischen Vergangenheitsbewältigung mit dem Terminus »kuscheliger Antifaschismus« bezeichnen solle, ob das vielleicht der Vorstellung von einem wütenden Erzähler entspreche, und dann

³⁷ Werner Kofler: Mutmaßungen über die Königin der Nacht. In: Kofler, Hotel Mordschein (Anm. 4), S. 7-20.

³⁸ Ebda., S. 9 und S. 20.

³⁹ Kofler bezieht sich zumindest auf Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat. Frankfurt/M. 1982 und auf Gert Kerschbaumer: Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag in der Kulturmropole Salzburg. Mit einem Vorwort von Gerhard Amanshauser. Salzburg 1988.

⁴⁰ Kofler, Cazzola (Anm. 1), S. 85 [Notizblock]. Vgl. zur »Königin der Nacht«: Wendelin Schmidt-Dengler: Werner Kofler. In: Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien 1994, S. 295-307, bes. S. 303f.

versuchsweise gleich auch noch die Namen Erich Hackl und Gerhard Roth anfügt⁴¹, dafür hat Kofler sich von Karl Markus Gauß gleich zweimal, in der »ZEIT« und in »Literatur und Kritik«, eine ernste Ermahnung eingehandelt. Kofler beteilige sich mit solchen Äußerungen, so Gauß, in offenbar modischer Absicht am »großen ideologischen Reinemachen Österreichs«, das u. a. darin bestehe, aus dem Begriff Antifaschismus ein Schimpfwort zu machen.⁴² Gauß hielt es, die möglichen Unterschiede zwischen dem Ich-Erzähler und der Person Kofler ignorierend, den Handlungsrahmen mit hypothetischen Antworten und konjunktivischen Konstruktionen ebenso ignorierend wie das gesamte bisherige Werk Koflers, das das genaue Gegenteil eines »ideologischen Reinemachen[s]« dokumentiert, tatsächlich für notwendig, sich schützend vor Erich Hackl und Gerhard Roth stellen zu müssen.

Abgesehen davon, daß Koflers Ich-Erzähler damit bereits vor fünf Jahren in satirischer Absicht, und zwar um die literarischen Geschäftserwartungen eines Lektors bloßzustellen, eine hypothetische Frage gestellt hat, die Martin Walser in seiner Dankesrede für den Friedenspreis des deutschen Buchhandels 1998 in ähnlicher Form tatsächlich gestellt hat, macht dieser Zusammenhang eine der Hauptschwierigkeiten der Rezeption Koflerscher Texte augenfällig: Koflers Methode der Montage, des Zitierens, der Verknüpfung von Authentischem und Fiktivem, der ironischen, hypothetischen und konjunktivischen Schreibweisen, der Verarbeitung von tagespolitischem Geschwätz und historischen Dokumenten sowie der Verwendung von Namen realer Personen macht es für Leser wie für Kritiker offenbar schwierig, die Texte als Texte und nicht sofort als Bekenntnisse, als politische Kommentare oder persönliche Invektiven wahrzunehmen. Dabei wird Kofler nicht müde, diesen kleinen, aber entscheidenden Unterschied zu betonen. Auch und gerade in »Herbst, Freiheit«, dem Monolog eines Ich-Erzählers beim Betrachten alter Fotografien. Da tauchen unter anderem aus dem autobiographischen Material, das wir zum Teil schon aus »Guggile« kennen, die Namen ehemaliger Schulkollegen auf. Der Ich-Erzähler belehrt uns allerdings, daß selbst bei Namengleichheit die (Schrift)Zeichen im Text und in der Wirklichkeit jeweils etwas anderes bedeuten:

Außerdem heißt der Eibisch in Wirklichkeit natürlich nicht Eibisch, sondern – werden sie mich auch nicht verraten? –, sondern Janisch, wie dieser – nein, nicht Jarisch, *Janisch* –, wie dieser ekelhafte Josefstadtschauspieler, wengleich nicht Michael. Roic Raimund, Kellner, Mayr Harald, sie heißen zwar auch in Wirklichkeit so, aber eben in *Wirklichkeit!* Zeichen und Bedeutung, verstehen Sie?⁴³

⁴¹ Kofler, Herbst, Freiheit (Anm. 16), S. 108ff

⁴² Karl Markus Gauß: Werner Kofler. »Herbst, Freiheit.« Vorhölle, literarisch. In: Literatur und Kritik 291/292 (Februar 1995), S. 96-98 und (geringfügig verändert) in: DIE ZEIT [Hamburg], 7. 10. 1994

⁴³ Kofler, Herbst, Freiheit (Anm. 16), S. 65

Diesen Unterschied zwischen Zeichen und Bedeutung, den Kofler in nahezu jedem seiner achtzehn Bücher erklärt hat, den Karl Markus Gauß aber offenbar aus Gründen des polemischen Mehrwertes nicht wahrhaben wollte, diesen kleinen, aber entscheidenden Unterschied hat zuletzt der Gesellschaftsreporter der »Kronen-Zeitung«, Michael Jeannée, sogar gerichtlich prüfen lassen. Nachdem er durch eine Rezension im »Falter« davon erfahren hatte, daß in Werner Koflers »Der Hirt auf dem Felsen« ein Sensationsreporter namens »Jeaneé« einem »rumänischen Kleinkind sein gewaltiges Glied in den Mund steckt«, während er der Verbrennung der Lainzer Krankenschwester Waltraud Wagner, auch »Todesengel« genannt, zuschaut⁴⁴ klagte er den Autor Kofler, den Rezensenten Klaus Kastberger, den »Falter« und den Verlag Rowohlt. Die Rezension trug übrigens den, wie sich durch die Klage erweisen sollte, prophetischen Titel »Komm her, du Wirklichkeit.«⁴⁵ Der Reporter fühlte sich durch die »unwahre Tatsachenbehauptung«, wie die Anklageschrift ausführt, »verächtlich« gemacht sowie eines »unehrenhaften und gegen die guten Sitten verstößenden Verhaltens beschuldigt«. Der Reporter ging also offenbar davon aus, daß er trotz der Namens-Ungleichheit und der ganz offensichtlich erfundenen Krankenschwesterverbrennungsszene wirklich, oder muß man sagen leibhaftig mit der Textstelle in Verbindung gebracht werden könnte. Nicht uninteressant ist allerdings, daß selbst aus den dürrtigen vier Zeilen Text, die die Anklageschrift aus dem Roman zitiert, völlig eindeutig hervorgeht, daß es sich bei der inkriminierten Stelle nicht um den leibhaftigen »Privatkläger« Jeannée handeln kann: nicht nur, weil er im Roman Jeaneé genannt wird, sondern weil auch für literarische Laien leicht erkennbar keine Tatsachenbehauptungen aufgestellt, sondern »unfrei erfundene« Szenen imaginiert werden: »Die Krankenschwester Waltraud Wagner wird als Hexe verbrannt [sic]«, zitiert die Anklageschrift, kurz darauf erkennt der Erzähler »an der nächsten Seitenfläche« ein »Bildnis [sic] des Sensationsreporters Jeaneé«, wie er einem rumänischen Kleinkind und so weiter.⁴⁶ Ein klassischer Fall für die Frage nach dem Verhältnis von Zeichen und Bedeutung also. Sie wurde im Sinne Koflers beantwortet. Das Urteil der Richterin Dr. Ulrike Psenner, das auf sehr genaue Lektüre des inkriminierten Textes schließen läßt und das nach einer Berufung Jeannées auch vom Oberlandesgericht Wien bestätigt wurde, hat nicht nur den von Kofler immer schon behaupteten kleinen

⁴⁴ Werner Kofler: Der Hirt auf dem Felsen. Ein Prosastück. Reinbek b. Hamburg, 1991, S. 146

⁴⁵ Wie Anm. 3

⁴⁶ Landesgericht für Strafsachen, Wien. Anklageschrift vom 20. 1. 1992. Akt 26e Vr 10492/91. Kopie in der Sammlung Werner Kofler (Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv).

Unterschied bestätigt und damit Autonomie und Freiheit der Kunst in Österreich verteidigt, sondern im »Im Namen der Republik« auch einige Anleitungen zur Lektüre Koflerscher Texte gegeben, die man nur dankbar zitieren kann:

Der Schriftsteller Werner Kofler gehört sicherlich nicht zu jenen Schriftstellern, die einer breiten Öffentlichkeit in Österreich zugänglich sind, er hat keineswegs denselben Bekanntheitsgrad wie Thomas Bernhard, Peter Rosei oder Winkler, da seine Art des Schreibens sicherlich nicht für einen Durchschnittsleser gedacht ist, sondern einen anspruchsvollen Konsumenten von Literatur bedarf, der gewillt ist, sich mit der Thematik des Autors auseinanderzusetzen, Realität und Irrealität, Anspielungen, Abschweifungen, Anprangerungen in Kauf zu nehmen, um sich mit dem Text der ihm dargebotenen Prosa zur Gänze auseinanderzusetzen. Es bedarf hier eines durchaus literaturanspruchsvollen geduldigen Lesers [...] derjenige, der sich in die werkgegenständliche Auseinandersetzung nicht hineinziehen lassen will und den Anliegen des Autors und dem Inhalt seines Werkes verständnislos gegenübertritt [...] wird] das Werk alsbald gelangweilt, überfordert oder aus Ablehnung beiseitelegen [...], während der verständige Leser die Worte in jener Bedeutung verstehen wird, in welcher der Autor sie verwendet. [...]

Natürlich muß bei der Beurteilung des Werkes auch von der Intention des Verfassers ausgegangen werden, ob er nun lediglich eine Aneinanderkettung und Reihung von Vorwürfen und Rundumschlägen gegen die Gesellschaft ausübt, diese beleidigt, verletzt und herabmacht, ohne nachvollziehbare konkrete Aussagen zu treffen, sei es in Richtung Kritik oder Aufrüttelung, was dann nicht ein Werk der Kunst, sondern ein »Machwerk« wäre, oder darüberhinausgehend ein den Denkprozeß des Lesers anregendes Prosawerk zu verfassen, das literarische Elemente in sich vereint und dabei durchaus auch Kritik an tatsächlichen Vorkommnissen im Staat üben kann und dabei sich verschiedener Stilelemente bedient, wie [...] des radikalen Überzeichnens, um Situationen, politische Angelegenheiten, religiöse Probleme anzuprangern. In die surreale Geschichte im Hirt auf dem Felsen [...] läßt der Autor immer wieder reale Personen einfließen, möglicherweise einerseits um den Leser sozusagen bei der Kenntnisaufnahme ihm vertrauter Namen bei der »Stange« zu halten, andererseits, um seiner Meinung nach Mißstände im Staate Österreich, die er pars pro toto mit diesen Personen darstellen möchte, anzuprangern. So wird hier nicht nur auf den sicherlich in Österreich allseits bekannten »Sensationsreporter Jeanee« angespielt, sondern auch auf die, seiner Meinung nach bestehende Gefahr der »Träger blauen Schals« und die Macht der Medien bei der Beurteilung von Straffällen (siehe Waltraud Wagner). [...]

Sowohl die [die] Person Haiders betreffende Textstelle, als auch jene sich auf den Privatankläger beziehende [...] Textstelle sind derartig überzeichnet, daß der verständige Leser dieses Buches keineswegs jetzt annimmt, daß Haider nackt am Marktplatz stehen würde bzw. Jeanee tatsächlich einer Hexenverbrennung in der heutigen Zeit zusehen und dabei sein Glied in den Mund eines Kleinkindes stecken würde. Es kann hier natürlich keine Interpretation der Textstellen vorgenommen werden, doch mag vielleicht einerseits die Möglichkeit dargestellt werden, daß jemand (wie hier Haider) alles machen kann, ohne Anstoß zu erregen oder Anhänger zu verlieren, andererseits Jeanee die Gefühlskälte der Reporter repräsentieren soll, wenn sie über tiefergreifende Angelegenheiten mit einer gewissen Sensationshascherei berichten. Aber wie sich aus dem weiteren Text im Buch ergibt, soll es sich ja hier lediglich um Scheinbilder handeln, die lediglich vom Kustos gesehen werden, nicht aber von den von ihm geführten Personen. Grundsätzlich kann auch bei Bewertung eines Buches nicht eine Textstelle isoliert betrachtet werden [... Das Buch sei im übrigen an eine

Leserschaft gerichtet], die gewillt ist, die abrupten Sprünge von [der] Realität in die Irrealität vorzunehmen, wobei auch bei der Realität keineswegs genau erkennbar ist, wo diese anfängt und aufhört.⁴⁷

Ich finde, das mußte einmal gesagt werden und da es im Namen der Republik gesagt wurde, darf man Kofler getrost mit den Worten des Bergführers aus »Am Schreibtisch«, die zugleich ein fragmentarisches Zitat der zwei »geharmonisierten Männer« aus dem letzten Akt der »Zauberflöte« sind, apostrophieren: »Ihm, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden, rufe ich zu: Weiter so, nur weiter so!, und reibe mir die Hände.«⁴⁸

⁴⁷ Landesgericht für Strafsachen, Wien. Urteilsbegründung vom 1. 7. 1993. Akt 9d E Vr 10492/91; Hv 915/92. Kopie in der Sammlung Werner Kofler (Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv).

⁴⁸ Kofler, Am Schreibtisch (Anm. 5), S. 24

Fabelhafte Paare – paarige Fabeln? Franz Josef Czernin: »Anna und Franz« – Franzobel: »Böselkraut & Ferdinand«

Große Paare durchziehen die Weltliteratur als Topos zur dialogischen Abhandlung großer Themen, zur gespaltenen und distanzierenden Stellungnahme in philosophischen Diskursen oder als einander ergänzende Widersacher beim Erreichen irrwitziger Ziele. Paaren der Literatur eignet zusätzlich zu ihrem exemplarischen Charakter gelegentlich auch die Qualität der gegenseitigen Parodie, sie heben einander auf und machen mitunter die Verfaßtheit des anderen lächerlich. Viele dem komischen Genre zuschreibbare Texte entfalten sich anhand eines Figurenpaares, viele Märchen und Fabeln benutzen ebenfalls das Paarige als figürlichen Leitfaden (und nicht nur als figürlichen, man denke z.B. an das sprachliche Merkmal des Parallelismus).

Im Herbst des Jahres 1998 sind zwei Bücher österreichischer Dichter erschienen, die gewöhnlich – so vorschnell wie unreflektiert – der Literatur der Avantgarde oder der sogenannten »experimentellen Literatur« zugerechnet werden, bzw. als aus dieser kommend betrachtet werden. In jedem dieser Bücher spielt das Paarige eine große Rolle, sie tragen die Benennung eines figürlichen Paares auch in ihrem Titel: »Anna und Franz«¹ von Franz Josef Czernin; »Böselkraut & Ferdinand«² von Franzobel. Ich will diese paarig strukturierten Bücher hinsichtlich mancher Fragestellungen, die in beiden an- und ausgeführt werden, vergleichen, aber auch voneinander unterscheiden. Denn im Umgang mit einigen jener Fragen, die mir für die Poetik einer avancierten Dichtung in ihrer österreichischen – und das heißt wohl immer auch skeptischen – Ausprägung zentral erscheinen, werden sich »Anna und Franz« und »Böselkraut & Ferdinand« als ein sehr ungleiches Paar erweisen.

¹ Franz Josef Czernin: Anna und Franz. Sechzehn Arabesken. Innsbruck: Haymon 1998

² Franzobel: Böselkraut & Ferdinand. Ein Bestseller von Karol Alois. Wien: Zsolnay 1998

1. Verschiedene Namen?

So deutlich und fest umrissen beide Bücher die Namen ihrer Protagonisten im Titel plazieren, so fragil und ungewiß ist die Findung und Verwendung der Namen innerhalb ihrer Fabel, ja: die Suche nach dem eigenen Namen oder nach den Namen der Gegenstände bildet den Motor der präsentierten Geschichten oder zumindest ein wesentliches Moment ihres Erzählzusammenhanges.

Beginnen wir mit dem Plot zu Franzobels »Böselkraut & Ferdinand« (schon die Lakonik jeder paraphrasierenden Nacherzählung macht deutlich, wie wenig eine solche über den Text aussagt): Das Buch besteht aus zwei großen Hauptsträngen (auch hier ein Paar), der eine Strang folgt der Geschichte von Böselkraut und Ferdinand, die zufällig aufeinander treffen, als Böselkraut unterwegs ist, danach zu suchen, wer und was er ist, mit dem Ziel, dicker zu werden. (Er sucht nach dem Eigennamen und nach dem Gattungsnamen für sich selber und für andere Dinge, die man eventuell »essen« könnte, jedoch: auch für diese Tätigkeit fehlt ihm der Name, mithin der Sinn.) Zuvor war Böselkraut noch sein Hund Knödel abhanden gekommen, bei der gemeinsamen Suche nach ihm kommen die beiden Helden einer Hundediebebande (in Form der beiden Clowns Plimm und Plumm) auf die Spur, die aus den Gallen- und Nierensteinen der Hunde ein für Plombenträger fatal hartes Brot backen – kein Wunder, arbeiten sie doch im Auftrag eines umsatzgierigen Besitzers einer Zahnklinik. Soweit der eine Strang. Parallel dazu entwickelt sich der andere als ein abstruser Kriminalfall mit unzähligen *dramatis personae* – ein Vergleich mit Herzmanovsky-Orlando könnte lohnen – mit äußerst sprechenden Namen. Darin ist als *avis lecteur* das Romanlehrbuch »Auch Romanschriftsteller fangen unten an« einverwoben; sprechend – und nicht ganz korrekt – abgekürzt mit: Arschfut.³ Diese beiden Stränge laufen parallel, schneiden sich vage gegen Ende des Buchs.

Böselkraut ist (wahrscheinlich) ein Erwachsener, dem die Namen für die Welt und damit ein grundlegendes Instrument zu kognitiven Leistungen, wie Wahrnehmen und Schließen, Konstruieren, Klassifizieren und Antizipieren, entweder fehlen oder in Richtung eines hypertrophen bildlichen Sprachgebrauchs mit stark animistischen Zügen oder in Richtung penetranter Wortwörtlichkeit verschoben sind. Seine Selbstbefragungen und -beschreibungen mischen zumeist die genannten Weisen der Wortverwendung, was das Erkennen, aber auch Erzeugen der Welt nicht gerade erleichtert:

³ Vgl. ebda. S. 21

⁴ Ebda. S. 22

Da sind diese butterweißen Füße, die aus dem Ende seiner Hose lachen. Darüber dieses milchweiße Hemd, dem sein Kopf vorsteht. Dann Hosenträger, die die Hose halten, damit sie nicht davonläuft. Und schließlich noch die sehnigen Arme mit Fingern zum in der Nase Bohren. Wenn er also eine Blume ist, dann bestimmt keine gewöhnliche. Er duftete auch nicht, noch stank er. Aber vielleicht ist er doch etwas anderes, etwas, wofür ihm noch der Name fehlt?⁴

Minimalpaarvertauschungen (z.B. zwischen den Wörtern »Behufs« und »Beifuß«⁵) werden als semantische Verschiebungen für den Fortgang der Geschichte genutzt, die Frage nach Arbitrarität oder Motiviertheit der Namen wird aufgeworfen (z.B.: »Was heißt hier *Heißt*nurso, machte Böselkraut große Wurstaugen. Hieß nicht alles so, wie es verdiente?«⁶), Einkaufswagen im Supermarkt werden gemäß einer marxistischen Bedeutungstheorie mit Hauptwörtern gefüllt⁷, und Teppiche leiden Schmerzen, wenn man auf sie tritt.⁸ Syllogismen erleichtern in einer derart sprachgeprägten Böselkrautschen Wahrnehmung nicht den Weltzugang, sie geraten vielmehr zu Verschleierungen der Wahrnehmung:

– Jeder, der ein Restaurant betritt, ist ein Gast. Böselkraut überlegte, Böselkraut dachte nach. Dann sind auch die Tische und Stühle Gäste. Die Bilder, Wände und Fußböden. Ja sogar die Messer, Gabeln, Teller, Gläser und Servietten selbst sind so gesehen Gäste. Da können sie sich Besteck nennen, soviel sie wollen.⁹

In der Namensgebung und der Verwörtlichung wie Verbildlichung von Phrasen dominieren zumeist eindeutige Verwechslungen und Vertauschungen: ein Name wird für etwas anderes gebraucht als in seiner alltäglichen Verwendung (und nur für dieses eine andere), eine Phrase wird entweder bildlich oder wörtlich (miß-)verstanden und nur in dieser *einen* neuen Bedeutung (qua Verwendung) für den – wenn auch aberwitzigen – Fortschritt und Fortgang der Story genutzt.

Wahrnehmung und die Rolle der Poesie dabei springt auch aus Franz Josef Czernins Arabesken »Anna und Franz«. Czernin stellt in jeder seiner Arabesken ein aus geläufigen Tierfabeln, Märchen, oder auch aus sprichwörtlichen Redensarten vertrautes Paar in den Mittelpunkt und läßt dieses eine mehr oder weniger entwickelte Geschichte durchlaufen. Jede Arabeske greift archetypische Handlungsfäden der erwähnten Genres, aber auch solche der Bibel und der philosophischen wie literarischen Tradition auf. Ritter und Drache, Löwe und Maus, Spinne und Fliege, Elefant und Mücke, Schlange und

⁵ Ebda. S. 48

⁶ Ebda. S. 137

⁷ Vgl. ebda. S. 146

⁸ Vgl. ebda. S. 50

⁹ Ebda. S. 62

Kaninchen, Igel und Hase, Kind und Puppe, Rose und Distel oder Blume und Biene sind Beispiele solcher Paarungen, die immer mit den Namen »Anna« und »Franz« ausgestattet sind, auch wenn sie selber dies gelegentlich nicht wissen. Es gibt also sechzehn Paarungen, plus das Paar König und Bettler, dem keine eigene Geschichte gewidmet ist, das jedoch in jeder der Arabesken z.B. als Attribut des gegenständlichen Paares oder als Ziel der gegenständlichen Handlung präsent ist. Darüber hinaus kommen in jeder Arabeske alle anderen Tiere auf die ein oder andere Weise vor: entweder treten sie direkt als Spiegelungen des zentralen Paares auf, oder sie werden qua Ähnlichkeit als Referenzobjekte herbeizitiert – seien diese Ähnlichkeiten nun äußerlich gegeben (z.B. die längliche Form einer Schlange und eines Schwanenhalses), oder durch ihre Attribute (z.B. Listigkeit für Schlange, Fuchs und Spinne; oder Schönheit für Rose und Schwan); durch ihre strukturellen Merkmale (das Kind als Lebendiges, die Puppe als das, womit gespielt wird) oder durch Eigenschaften und Strukturähnlichkeiten, die auf Relationen beruhen, wie sie die Rhetorik verzeichnet: z.B. verdankt sich die Vorstellung von einem Schiff als Bauch der Welt und zugleich als Himmelsgewölbe einer Übertragung durch Metapher bzw. einer Verschiebung durch Metonymie (Kontiguität). Darüber hinaus können auch phonetische Ähnlichkeiten (Schwan – Schwein, Schiff – Fisch) oder Ableitungen aus Redewendungen, die sowohl wörtlich als auch bildlich verstanden werden, die Zusammenstellung von Paarungen bedingen oder den inneren Reflexionszusammenhang der einzelnen Arabeske leiten. Dies ist – vorgezogen bemerkt – das wesentliche Strukturmerkmal der Czerninschen Gestaltung: daß die vorgestellten Figuren, ihre Funktion im Erzählzusammenhang und die Bedeutung ihrer durch Verben und Redewendungen bezeichneten Handlungen (fast) immer – gleichzeitig – sowohl wörtlich als auch bildlich verstanden werden können. In der Diktion der Czerninschen Arabesken: »geflügelt und unverblümt«; oder: »ungeflügelt aber verblümt«, wobei diese Wendungen wiederum vehement zu einer Selbstanwendung des von ihnen Ausgesagten auf die Art und Weise, wie sie es aussagen, herausfordern, indem sie die binäre Opposition von Wörtlichkeit und Bildlichkeit in eine mehrstellige Relation auflösen und an den verschiedenen Paarungen variieren. Die Figuren können sich auch durch ihre Gegenteiligkeit, Gegensätzlichkeit oder Umkehrung aufeinander beziehen, wiederum nicht als binär konstatierte Setzung, sondern als sich aus der extrem konditionalen Wortverwendung und Gedankenlinie ableitende Reflexion (so sagt z.B. die nach Maßgabe des Alltagsverständnisses tote Puppe zum lebendigen Kind): »Wenn ich, die ich doch auch *nicht* lebe, sondern auch tot bin, sofern ich eine Puppe bin, doch auch die bin, die mit *dir* spielt, dann lebst du auch, sofern du tot bist, da du doch tot bist, sofern ich mit *dir* spiele.«¹⁰

¹⁰ Czernin (Anm. 1), S. 40

Solche Relationen des ineinander Auf- und Übergehens der Figuren sind häufig mit der Frage nach dem eigenen oder dem fremden Namen verknüpft. Der alte Fuchs vor seiner Höhle sinniert über seine Lieblingsbeute, ohne den Namen »Gans«¹¹ je über die Lippen zu bringen; »Irgendwo muss es immerhin geschehen sein, dass das königliche Boot oder Schiff seinen Namen bekam«¹² heißt es in der Arabeske vom Schiff und vom Fisch; der Ritter spricht in »seiner« Arabeske mit dem Drachen dessen Namen niemals aus und der Schwan will partout nichts mit dem von ihm phonetisch nur minimal unterschiedenen Schwein zu tun haben. Eine besondere Rolle spielt das Verhältnis von Eigenname, Artname und Gattungsname in der Arabeske von der »Blume Franz« und der »Biene Anna«.¹³ Grob gesagt: Die blaue Blume, die Franz heißt und für den Augenblick König der Tiere, Pflanzen und Dinge ist, weiß weder ihren Namen (Franz), noch welche Blume sie ist, will dies aber unbedingt von der Biene Anna, die in ihrem Kelch hockt, erfahren. Anna weiß, daß sie eine Biene ist und Anna heißt, kümmert sich aber weiter nicht darum und ist vor allem darauf erpicht, nur ja nicht mit einem anderen Insekt verwechselt zu werden. Aus dem Dialog der beiden entspinnt sich ein komplexes Netz von Verwechslungen und Verschiebungen, ein ineinander Übergehen und Verschwinden, bis zuletzt ein trauriges Patt eintritt, das die beiden in die Gewißheit ihrer anfänglichen Befürchtungen stürzt: Der Blume, die so gerne wissen möchte, welche Blume sie ist und welchen Namen sie trägt, dämmert, daß sie »nichts als eine Blume, eine Blume, eine Blume«¹⁴ ist und der Biene, die dem blauen Kelch schließlich entfliegt, scheint es, »dass sie wirklich nichts als ein beliebiges Insekt«¹⁵ ist.

Eng mit der Verleihung eines Namens ist in den Arabesken das Problem der Gegenstandserkenntnis verknüpft. Solche Versuche, sich selbst oder die Gegenstände und Lebewesen der Umgebung zu erkennen, entfaltet Czernin in vielen Konstellationen seiner Arabesken, besonders wunderbar und zugleich entsetzlich in folgender aus der Arabeske »Der Wolf Franz und das Schaf Anna«¹⁶: Ausgehend von der Redewendung »Der Wolf im Schafspelz« kehrt sich das übliche Verschlingverhältnis von Wolf und Schaf in dieser Arabeske um. Indem die Redewendung als Beschreibung wörtlich genommen wird, verschluckt das Schaf den Wolf, weil es sich vor ihm fürchtet und weil dieser noch zu klein ist, es zu fressen. Daraufhin wird das Schaf, wegen des fehlenden Wolfs und weil es seinerseits ein Verschlingverhältnis mit Blumen eingeht, unmäßig fett und häßlich, sodaß die Schlange und der Schwan, die

¹¹ Vgl. ebda. S. 53

¹² Ebda. S. 18

¹³ Ebda. S. 169-182

¹⁴ Ebda. S. 182

¹⁵ Ebda.

¹⁶ Ebda., S. 104-129

zu diesem Zeitpunkt König und Bettler sind, beschließen, daß es so nicht weitergehen kann. (König und Bettler sind Schlange und Schwan nicht vom Beginn der Arabeske weg; zuerst hatte der Elefant die Position des Königs und der Schwan in Allianz mit dem Schwein die des Bettler inne.) König Schlange und Bettler Schwan befinden sich zudem auf einem Boot, dieses wiederum sich im Inneren eines großen Schiffs, das seinerseits Bauch der Welt ist mit dem Himmelsgewölbe als Bauchdecke, deren Nabel die Sonne und der Mond ist. Auf diesem Boot beschließen Schlange und Schwan, daß der Wolf wieder her muß und glauben, daß sie dies bewerkstelligen können, wenn sie sich und allen anderen alle anderen Pflanzen, Dinge und Tiere »blutigernst vorspielen«, indem sie deren Schatten werfen, mit dem angestrebten Resultat, das ganze (königliche) Schiff leuchten zu sehen und läuten zu hören – und: eben den Wolf wieder herzubringen, indem sie »blutigernst« nachspielen, was zwischen ihm und dem Schaf sich ereignet hat. Der Wolf sitzt also im Bauch des Schafs, beide ahnen voneinander, und wollen sich – mit unterschiedlicher Absicht – überlisten und vortäuschen, daß sie der jeweils andere sind:

Gerade da sagte der Wolf zu dem Schaf: 'Ich bin das Schaf Anna und rede mit mir selbst', während das Schaf zu dem Wolf sagte: 'Ich bin der Wolf Franz und rede mit mir selbst.' [...] ¹⁷ Und als wiederum beide die Stimme, die zu ihnen sprach, für ihre eigene hielten und diejenige, die zu dem anderen sprach für die des anderen, wurden sie doch zugleich mißtrauisch: Während das Schaf sich fragte, ob nicht die Stimme von Franz seine eigene war, fragte sich der Wolf, ob seine eigene nicht die Stimme Annas war. [...] ¹⁸ Während das Schaf durch die Augen und Ohren des Wolfs sah und hörte, sah und hörte der Wolf durch die Augen und Ohren des Schafs. [...] Inzwischen sah und hörte das Schaf so durch seine Augen und Ohren, dass es sah und hörte, wie der Wolf durch seine Augen und Ohren sah und hörte, während der Wolf so durch die Augen und Ohren des Schafs sah und hörte, dass er auch sah und hörte, wie das Schaf durch seine Augen und Ohren sah und hörte. ¹⁹

Diese Kette der gegenseitigen Wahrnehmung und der möglichen Mitbenützung des fremden Wahrnehmungsapparates ließe sich ins Unendliche potenzieren, wodurch die für die Poesie der Früh-Romantik zentrale Vorstellung des Potenzierens anklingt. So heißt es zum Beispiel bei Novalis: »Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung.« Die im Zitat angedeutete Affektierung des Wahrnehmenden durch das Wahrgenommene, und die daraus folgende Fremd- und Selbstreflexion entspringen jener Vorstellung von Gegenstands- und Selbsterkenntnis, wie sie Walter Benjamin für die poetische und poetologische Praxis der Früh-Romantik beschreibt:

¹⁷ Ebda. S. 118

¹⁸ Ebda. S. 120 f.

¹⁹ Ebda. S. 125

Ein bloßes Erkenntwerden eines Dinges gibt es [...] nicht, ebensowenig ist das Ding oder Wesen aber beschränkt auf ein bloßes durch sich allein Erkenntwerden. Die Steigerung [...] der Reflexion in ihm hebt vielmehr die Grenze zwischen dem durch sich selbst und dem durch ein anderes Erkenntwerden in dem Dinge auf und im Medium der Reflexion gehen das Ding und das erkennende Wesen ineinander über. [...] Die Erkenntnis ist nach allen Seiten der Reflexion verankert, wie die Fragmente des Novalis dies andeuten: das Erkenntwerden eines Wesens durch ein anderes fällt zusammen mit der Selbsterkenntnis des Erkenntwerdenden, mit der des Erkennenden und mit Erkenntwerden des Erkennenden durch das Wesen, das er erkennt.²⁰

Die gegenseitigen Benennungen, Verwechslungen, Verschiebungen, Vertauschungen und Umkehrungen in Czernins Arabesken wirken in mehrere Richtungen: die einfache Handlung, jede einfache Nennung einer auftretenden Figur, ist an Relativität und Bedingtheit geknüpft. Keines der präsentierten Tiere oder Dinge, keine der Pflanzen ist unabhängig von den anderen wirksam, keine der Handlungen und deren Funktionen besteht ohne Beeinflussung durch andere Handlungsteile und umgekehrt: ohne selbst die anderen Geschehnisse zu affektieren. Nichts tritt wirklichkeitsgewiß auf, sondern alles ist in ein Geflecht von Bezügen, Möglichkeiten und Verweisen eingebunden, die sowohl entlang des linearen Erzählverlaufs als auch diesem entgegengesetzt, wie auch unabhängig von diesem bedeutsam werden können.

2. Reflexion versus Stil

Aus der Perspektive der Früh-Romantik, mit deren Poetik Czernins Arabesken – neben anderen philosophischen und literarischen Traditionen – einiges verbindet, läßt sich für seine Dichtung formulieren: Nicht ausschließlich die Setzung eines Gegenstandes, eines Ich oder eines Absoluten bringt diese hervor, sondern auch der Akt der Reflexion. Reflexion meint in der romantischen Vorstellung vor allem das Denken des Denkens. Dieses Denken des Denkens kann seinerseits wieder einer Reflexion unterworfen werden, die dann als Denken des Denkens des Denkens auftritt, wobei sich darin unterschiedliche Möglichkeiten der Verklammerung ergeben: (Denken des Denkens) des Denkens oder: Denken (des Denkens des Denkens). Und so geht es fort. Was zu manchen Epochen der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte als infinites Regreß bzw. als flüchtende Unendlichkeit gescheut und perhorresziert worden ist, ist der Romantik ein konstitutives Merkmal: nicht aber als unendliche

²⁰ Walter Benjamin Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. U. Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/1: Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931), S. 7-122, hier S. 57 f.

Reflexion des Fortgangs, die letztlich zu einer leerlaufenden wird, sondern als eine »Unendlichkeit des Zusammenhanges«.²¹ Und weiter:

Hölderlin [...] schreibt an einer Stelle, an der er einen innigen, höchst triftigen Zusammenhang ausdrücken will: »unendlich (genau) zusammenhängen« [...]. Das Gleiche hatten Schlegel und Novalis im Sinn, indem sie die Unendlichkeit der Reflexion als eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhanges verstanden: es sollte in ihr alles auf unendlich vielfache Weise, wie wir heute sagen würden systematisch, wie Hölderlin einfacher sagt »genau« zusammenhängen.²²

Czernins Arabesken lesen sich als moderne Variante dieser romantischen Idee, auch wenn seiner Dichtung damit nicht unterstellt werden soll, daß sie ein Vollzugsorgan für philosophische Ansichten oder nur die Illustration z.B. der frühromantischen Poetik wäre. Denn Czernins dichtende Reflexion oder sein reflektierendes Dichten entfaltet sich auf einer begrifflichen, intellektuellen Ebene und auf der Ebene der Bildlichkeit zugleich.

Auch im Bereich der – oben angesprochenen – Gegenstands- und Objekterkenntnis wird in den Czerninschen Arabesken die dialektische Figur der Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Aspekte wirksam. In diesem Fall handelt es sich um eine differenzierte Rezeption der romantischen Vorstellung eines *Reflexionsmediums*. Sein und Setzung werden nach frühromantischer Vorstellung in der Reflexion aufgehoben, was auch dazu führt, daß jeder Gegenstand, wie alles Wirkliche, im Reflexionsmedium liegt. Damit wird alles Wirkliche zu etwas, das denkt, und kann, weil dieses Denken das der Reflexion ist, nur sich selbst, sein eigenes Denken denken.²³ Dieser romantischen Bevorzugung der Reflexion vor der Setzung korreliert Czernins Dichtung durch ihr vorwiegend verweisendes Vorführen der Lebewesen, Dinge und Handlungen (sie werden nicht als Bezeichnete eingeführt). Andererseits aber behauptet Czernin diese Lebewesen, Dinge und Handlungen auch als schon gesetzte, die für sich mit Eigenschaften ausgestattet sind, die eine ihnen entsprechende Reflexion und ein passendes Netz der Verweise erst hervorrufen. Czernins Dichtung hält die Entscheidung um die Vorgängigkeit von Reflexion und Setzung, die die frühromantische Poetik zugunsten der Reflexion gefällt hatte, in der Schwebe, und mehr: sie läßt auch ihr eigenes In-der-Schwebe-Lassen in der Schwebe.

Durch dieses In-der-Schwebe-Lassen zwischen Reflexion und Setzung, bzw. zwischen Bildlichkeit und Wörtlichkeit, unterscheiden sich die Arabesken von Franzobels »Böselkraut & Ferdinand«. Während Franzobel das, was mit

²¹ Ebda. S. 26

²² Ebda.

²³ Vgl. ebda. S. 54

den poetischen Verfahren (Vertauschung, Verwechslung, Bildlich- und Wörtlichnehmen) signifiziert wird, für den Fortgang und Fortschritt seiner Geschichte nutzt, geschehen in den Arabesken diese Verfahren im direkten Zusammenhang mit der Handlung; poetische Verfahren und die mit ihnen bezeichnete Handlung sind gleichwertig miteinander verklammert, während Franzobel das poetische Verfahren der auszudrückenden Handlung unterordnet. In »Anna und Franz« entwickelt sich so etwas wie eine Geschichte, indem jedes der poetischen Verfahren auch *geschieht*, so daß »jeder Vergleich eine Handlung und jede Handlung ein Vergleich«²⁴ ist.

Czernin stellt seinem Buch den Eintrag zu »Arabeske« aus dem Historischen Wörterbuch der Rhetorik nach:

Die Einheit ist keine Einheit der Handlung. Friedrich Schlegel: »Es geschieht eben nichts, und es ist doch eine Geschichte.« Sie gründet in der Eigentümlichkeit des Dichters, in dessen Sprachmächtigkeit: »Absolute Rhetorik ist ein Ziel.«²⁵

Damit wird ein neues Licht auf die Debatte von Schmuck und Sache, von Ornat und Inhalt geworfen: Indem der rhetorische Aufwand absolut und ins Zentrum gesetzt wird, hebt sich die Unterscheidung von Sache und Schmuck, von Inhalt und Kleid mit einem Mal auf, weil mit den Mitteln der Rede eben diese Rede ins Zentrum gerückt wird.

Franzobels »Böselkraut & Ferdinand« scheint von ähnlichen poetologischen Fundamenten getragen, die sich bei genauerer Betrachtung aber von denen Czernins unterscheiden: denn einerseits widerspricht Franzobels Prosa implizit und durch ironische Gegenbewegung folgender Warnung der Arschfut: »(Kein Prunkgewand eleganten Stils kann die Blößen geistiger Nacktheit verhüllen.)«²⁶ Diese Warnung folgt auf die einläßliche Beschreibung Böselkrauts, die er Ferdinand anläßlich »einer Cola« gibt:

Das Wasser ist ja schwarz wie ein Fingernagel, wenn man zwei Tage zuvor einen Hammer darauf geschlagen hat. Ob man das aus solchen geschwollenen Fingernägeln gewinnt? [...] Oder aus Kindern, die nur deshalb nicht schwarz wie die Neger werden, weil man diesen Saft aus ihnen preßt. [...] Bestimmt leben in der Cola die Dunkelmänner, die man nur im dunkeln sehen kann, wo man sie aber, weil es dunkel ist, nie zu Gesicht bekommt. [...] Aber schon nach dem zweiten Schlückchen waren weder Flüssigkeit, Dunkelmänner, noch Luftbläschen im Glas. Im Glas war nur noch Nichts, was man zwar auch trinken konnte, aber einen großen Genuß bereitete es nicht, weil es nach nichts aussah und auch nach nichts schmeckte.«²⁷

²⁴ Franz Josef Czernin in einem Brief an den Verfasser.

²⁵ Czernin (Anm. 1), S. 255

²⁶ Franzobel (Anm. 2), S. 67

²⁷ Ebda. S. 66 f.

Dieses implizite Plädoyer für die Vorgängigkeit des Stils vor dem sprachlich ausgedrückten Gedanken untermauert Franzobel andererseits auch in seinen poetologischen Manifestationen. In seiner Abrechnung mit der »Neuen Poesie«, die den Titel »Termini in Flagranti«²⁸ trägt, plädiert er für die Einzigartigkeit des persönlichen Stils, der als einziger unkonstanter Parameter für die Dichtung interessant sein kann, nachdem bereits alle die Avantgarde beschäftigenden Probleme demonstriert seien: »Denn was bleibt, nachdem das Problem des Verstehens unmittelbar erfahrbar geworden ist? [...] Und was läßt sich noch zeigen, wenn das Unzureichende der Sprache gezeigt ist?«²⁹ Als Antwort auf das Dilemma, in dem die Avantgarde durch ihr Altern stecke, hält Franzobel ein Aufgehen der unterschiedlichen sprachlichen Verfahren und der implizierten philosophischen Fragestellungen im Stil bereit:

Da formal bereits alle Extreme ausgereizt worden sind, das reine Wort, der reine Laut, die reine Montage usw., geht nun die Entwicklung wieder hin zu einem Stil, von dem ohnehin nicht nur Wittgenstein behauptet hat, er sei die Wahrheit.³⁰

Ziel der neuen Poesie sei es, »mit der Poesie innerhalb der Sprache aus der Sprache hinauszusteigen«³¹ Franzobel geht es darum, das für die Avantgardedichtung konstitutiv angenommene Erkenntnisprinzip mit seiner Poesie als Lustprinzip einzulösen, und mehr: dieses Erkenntnisinteresse in ihr aufzulösen. Sein »Böselkraut & Ferdinand« strotzt vor Erkenntnisproblemen, Paradoxa und logischen Fragestellungen, in die sich Böselkraut mit der schon bekannten sprachlich-verschobenen Weltsicht verstrickt. Z. B. ist ihm nicht klar, wie durch das Essen eines fremden Gegenstandes ein Zuwachs der eigenen Substanz erreicht werden soll: »Böselkraut Theophrast Böselkraut wußte nicht, ob es gut oder schlecht oder dazwischen war. Hauptsache man wurde davon dick. Nur, wie sollte aus Nicht-Haar Haar entstehen, aus Nicht-Fleisch Fleisch und aus Nicht-Böselkraut Böselkraut?«³² Oder es befällt Böselkraut die Unsicherheit über die Möglichkeit von Selbstwahrnehmung, die sich durch seine Verdoppelung und schließlich seine unendliche Vervielfältigung ausdrückt

²⁸ Franzobel: *Termini in Flagranti*. Begriffe, Fallen, Konditionen. Auf- und Ausritte vom Stall der neuen Dichtung. Neue Tribute an die Tradition. Oder warum sind die Doktrinen so traurig? In: Josef Linschinger (Hg.): *Poesie konkret visuell konzeptuell*. Klagenfurt: Ritter 1998, S. 59-69

²⁹ Ebda. S. 60

³⁰ Ebda. S. 65 [Franzobel spielt damit auf das von Lambert Wiesing für den späten Wittgenstein behauptete »Stil-statt-Wahrheit-Denken« an. Vgl. Lambert Wiesing: *Stil statt Wahrheit*. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen. München: Fink 1991.]

³¹ Ebda. S. 68

³² Franzobel (Anm. 2), S. 71

und in ein solipsistisches Szenario mündet: »Die ganze Welt, ja das gesamte Universum war plötzlich bloß noch Böselkraut. Die ganze Unendlichkeit war voll davon. Alles Böselkraut.«³³

Während in Franzobels Prosa solche Erkenntnisprobleme in narrativem Ulk und sprachphantastischem Stil *aufgelöst* werden, werden sie in den Arabesken Franz Josef Czernins *aufgehoben*. Franzobel versucht, viele der logischen Probleme als sprachliche zu entlarven, die durch eine dichterische Sprachverwendung einerseits ins Lächerliche geraten, andererseits zum Vortreiben einer – wie auch immer abstrusen – Narration genutzt werden. Die Franzobelsche Poesie versteht sich als die ironische Lösung vieler Probleme, Paradoxien etc. Für Czernin hingegen ist die Dichtung im emphatischen Sinne das Fundament, von dem aus sich die philosophischen, sprach- wie erkenntnistheoretischen Probleme erst entfalten lassen. Er nimmt diese Probleme und Fragen aber dennoch als auch außerdichterische ernst. Seine Arabesken sind weder Ein- noch Auflösung dieser Fragen, sondern die Möglichkeit, ihrer in einem umfassenden Sinn bewußt zu werden (sie zugleich zu *verstehen* und zu *erleben*).

3. Primär- und Sekundärkunst

Für mich – für einen, der sich für kompetent hält – gibt es eine Primär- oder Avantgardekunst (häufig nicht identisch mit der in der Öffentlichkeit so bezeichneten) als Versuch, ein Gedanken, Wahrnehmung und Empfindung herausforderndes Neuland zu betreten; und eine sekundär- oder angewandte Kunst, die sich der von der Avantgarde erarbeiteten Mittel bedient, entweder um die Ergebnisse der Avantgarde für sich aufzuarbeiten, oder um konventionelle Fragestellungen mit diesen Auffassungsweisen und Mitteln neu für ein größeres Publikum darzustellen [...].«³⁴

Ohne jetzt beckmesserisch das Werk Franzobels der zweiten und dasjenige Czernins der ersten ein für allemal zuzuordnen, scheint die im Zitat von Oswald Wiener getroffene Unterscheidung doch geeignet, die Unterschiede – bei allen Ähnlichkeiten – der beiden Bücher herauszustellen. Zumindest in ihrem poetischen Umgang mit und ihrem Herangehen an philosophische Zusammenhänge und Motive erweisen sie sich als ein sehr ungleiches Paar. Um es drastisch zu sagen: Franzobel »glaubt« in seinem »Böselkraut & Ferdinand« an die Möglichkeit der Dichtung, solche Zusammenhänge zu kreieren, wahr-

³³ Ebda. S. 86

³⁴ Oswald Wiener: Einige Gedanken über die Aussichten empirischer Forschung im Kunstbereich und über Gemeinsamkeiten in der Arbeit von Künstlern und Wissenschaftlern. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): Empirie in Literatur- und Kunstwissenschaft. München: Fink 1979 (=Grundfragen der Literaturwissenschaft. Neue Folge Bd. 5), S. 182-189, hier S. 183

zunehmen und aufzulösen mittels jener sprachlicher Verfahren, wie sie von der Avantgardeliteratur entwickelt wurden.³⁵ Seine Skepsis ist eine, die in seiner Literatur zum Thema, jedoch dieser, und seiner wie des Lesers Wahrnehmung nicht tatsächlich »gefährlich« werden kann. Czernin »glaubt« nicht nur an die Möglichkeit, sondern auch an die Vorgängigkeit der Dichtung, der die Skepsis als konstitutiver Bestandteil eingeschrieben ist. Wenn diese Skepsis in ihr Recht tritt, dann steht gemeinsam mit der Dichtung auch die Wahrnehmung und das Erleben von Autor und Leser auf dem Spiel.

³⁵ Vgl. dazu etwa, wie Franzobel der Bestimmung Oswald Wieners, daß sich die Sekundärkunst »der von der Avantgarde erarbeiteten Mittel bedient, [...] um die Ergebnisse der Avantgarde für sich aufzuarbeiten«, entspricht: Am Ende seines »Böselkraut & Ferdinand« legt er nahe, daß sich möglicherweise die ganze Geschichte im Bauch von König Aufsaug abgespielt hat. König Aufsaug, seinerseits König von Reinland, weist starke Ähnlichkeit mit einem Staubsauger auf. Unübersehbar ist die Parallele zu dem von Oswald Wiener am Ende seiner »verbesserung von mitteleuropa, roman« eingeführten »bio-adapter«. Die Mutation des Wiener-schen »bio-adapters« zum Franzobelschen »Staubsauger« sagt einiges über Intentionswandel und unterschiedlichen Grad der gedanklichen Durchdringung von Franzobel und Wiener aus. [Vgl. Oswald Wiener: die verbesserung von mitteleuropa, roman. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1969, S. CXXXIV-CLXXXIII]

Handkes spanische Ansichten:

»In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus«

»It takes a great deal of history to produce a little literature«, hat Henry James einmal bemerkt. H.G. Wells hat dennoch kurz vor James' Tod, also zur Zeit des Ersten Weltkriegs, gegen seine Romane den Vorwurf erhoben: »you will find no people with defined political opinions, no people with religious opinions, none with clear partisanship or with lusts or whims [...]«.¹ Auf die emphatische Verteidigung des Kritisierten, er kenne nichts Wichtigeres als die Kunst, er verstehe den Roman als Erweiterung (extension) des Lebens, replizierte Wells mit dem lakonischen Fazit: »I had rather be a journalist, that is the essence of it«. Im zwanzigsten Jahrhundert ist es nicht gelungen, den Konflikt, der diesem Mißverständnis zugrundeliegt, zu lösen. Die Kontroverse um Handkes Texte über den Krieg in Jugoslawien, die Vorwürfe der Gegner und Handkes Verteidigung, ja selbst die mittlerweile ritualisierten Verrisse oder Apologien seitens der Literaturkritik, die fast schon reflexhaft jedes neue Werk Handkes begleiten, sind Ausdruck dieses Konflikts.

Handkes forcierte Trennung von Literatur und Journalismus, von Literatur und Geschichte, ist davon nicht unberührt. Sein Projekt der reinen Poesie hat gleichwohl »a great deal of history« zur Voraussetzung. Sein wiederholter Rekurs auf Flauberts Projekt, ein Buch über nichts zu schreiben, das Handke mit den entsprechenden Verwerfungen des realistischen Romans, aber auch der postmodernen Replay-Industrie begleitet hat, verdrängt nur dieses Paradox. Handke tendiert nämlich wie viele seiner Gewährsleute dazu, die historische Errungenschaft der relativen Autonomie des literarischen Feldes zu unterschlagen, die ein solches Schreibprojekt allererst ermöglicht. Es ist jedoch, das ist das Paradoxe, sehr viel Geschichte nötig, um den reinen Roman zu schreiben, also ein Ideal des Erzählens anzustreben, das von der

¹ Vgl. Cynthia Ozick: »It takes a great deal of history to produce a little literature«. In: *Fame & Folly*. New York: Vintage 1996, S. 280-287; hier S. 280f.

radikalen Reduktion dessen lebt, was sich als Vorstellung von einem Roman historisch formiert hat. Handke hat sich wiederholt polemisch gegen die (deutsche) Literaturkritik gestellt, die der Welt- und Spannungslosigkeit seiner Literatur das Vorbild des lateinamerikanischen Romans entgegengestellt hat. Die historische Voraussetzung seines Schreibens will er auf die in seinem Fall besonders lange (welt-)literarische Reihe einschränken und er hat damit die Internationale der Intertextualitätsforscher auf unabsehbare Zeit vollbeschäftigt.

Sein bislang letzter Roman »In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus« trifft mit geradezu systematischer Sorgfalt Vorkehrungen der Exklusion. Im Gegensatz etwa zu Jelineks Technik, dem literarischen Sprechen noch die trivialsten Fetzen und Partikel des Weltpalavers zuzuführen, vom »Austropopo« bis zu den »Staberln« mit und ohne Dokortitel, schuffet Handke mit nicht geringerem Kraftaufwand am Ausschluß alles Unreinen. Die strukturelle Anlage seines Romans versetzt die Erzählung in eine »Zwischenzeit« (DN 280),² die programmatisch von der »Zeitungszeit« abgesetzt ist. Geltung haben nur die Jahreszeiten: Es handelt sich um eine Sommergeschichte, die der in der Handlungszeit stumme Apotheker von Taxham im darauffolgenden Winter dem »Schreiber« erzählt. Die Schreibgegenwart ist zudem weit von der Zeit, »da diese Geschichte spielt« (DN 7, 23, 41, 75, 119, 141, 175, 237, 280, 305 u.ö.) abgerückt, wenn es eingangs heißt: »Mein Freund Loser ging inzwischen wer-weiß-wohin. Und ich bin schon sehr lange weg von Salzburg. Und der Apotheker von Taxham, mit dem wir damals dann nicht selten zusammenkamen, hatte zur Zeit, da diese Geschichte spielt, fast ebenso lange nichts mehr von sich hören lassen [...]« (DN 9).

Vom mündlichen Erzählen des Apothekers wird nicht bloß nachträglich erzählt. Das Schreiben wird von diesem mündlichen Erzähler sogar ausdrücklich verlangt, um die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Rede und Schrift zu markieren.

»Hauptsache, Sie schreiben in einem großen Bogen auf, was ich Ihnen gerade erzählt habe. Sonst ist es für den Wind gewesen. Ich will es aber schwarz auf weiß. Ich will meine Geschichte schriftlich haben. Im Reden, mündlich, kommt so gar nichts zurück zu mir. Geschrieben wäre das anders. Und schließlich will auch ich selber etwas von meiner Geschichte haben. Es lebe der Unterschied zwischen Rede und Schrift. Er ist das halbe Leben. Ich will meine Geschichte geschrieben sehen. Ich sehe sie geschrieben. Und die Geschichte selber will es so« (DN 303).

² Folgende Siglen werden für Handkes Werke verwendet: DN = In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Frankfurt: Suhrkamp 1996; ZU = Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama. Frankfurt: Suhrkamp 1997; AFM = Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982 – 1987). Salzburg, Wien: Residenz 1998; GB = Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg, Wien: Residenz 1982.

Der damit Beauftragte stellt besorgt die Frage nach dem Adressaten dieser Geschichte: »Aber wer sonst noch soll die Geschichte zu lesen bekommen? [...] Denn was ist das für ein Erzählen heute, nicht am Markt, nicht am Königshof, nicht für ein Bürgertum – nicht einmal an jemand einzelnen anderen gerichtet, einzig für den, dem die Geschichte zugestoßen ist, selber?«¹. Die Not der Funktionslosigkeit wird vom Apotheker als Chance des Anfangs verstanden, wo »das ursprüngliche Erzählen« (DN 304) begonnen habe. Damit ist die Situation eines Romans nach der Moderne entworfen, für den der Apotheker, der auch als ein »Rezeptmensch« bezeichnet wird, Regeln aufstellt. Er fordert vom Schreiber – in herkömmlicher Terminologie: vom Erzähler des Romans – Gesetze ein, ohne damit allerdings sich selbst oder den Schreiber als Herrn der Erzählung zu inthronisieren.

Dieses prinzipielle Nichtverfügenkönnen über die schriftliche Erzählung bezeichnet den prekären Ort literarischen Schreibens und zugleich dessen Souveränität. In die soziale Funktionslosigkeit entlassen, kommt diesem Schreiben die Freiheit zu, von seinen Möglichkeiten neuen und anderen Gebrauch zu machen. Konventionen der Chronologie und Kausalität, Wahrscheinlichkeit und Plausibilität der Figurenentwürfe, geographische Übereinkünfte können mühelos außer Kraft gesetzt werden, ohne daß sich der Text in deren Parodie narzißtisch gefallen müßte oder »Zauber- und Märchentrick« (DN 47) neu zu fixieren hätte. Die mehrfach wiederholte Maxime: »In der Schwebe lassen« gilt auch für das gleitende Ineinander von »romance« und »novel«, für den verschliffenen Übergang von Ritter- und Zauberepos zum Roman. Die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit hat also auch einen historischen Index, der an den Epochenumbruch der frühen Neuzeit erinnert. Nicht von ungefähr ist der erzählende Apotheker auch als Leser mittelalterlicher Epen eingeführt und die Spuren der Aventüren des »Yvain« markieren den unheroischen Parcours seiner Abenteuer. Unschwer läßt sich das cervantinische Modell in Handkes Roman wiedererkennen, das schon in der »Niemandsbucht« die Figur des Lesers, nicht ohne anfängliche Mühe, beglückt hat. In dem Königsdrama »Zurüstungen für die Unsterblichkeit«, für das als Ort der Handlung eine Enklave im Bergland von Andalusien erwogen wird, beruft sich der als Idiot eingeführte Enklavenerzähler auf das Volk, um in dessen Namen einen neuen Cervantes zu fordern:

»Volk, du hast recht: du brauchst einen neuen Erzähler. Ich Idiot sollte endlich abdanken und höchstens noch ersatzweise mittun, als das fünfte Rad der Geschichte. [...] Aber wer weiß, ob das nicht auch für was gut ist! [...] Wer löst mich ab? Welcher weitgereiste und gelehrte Veteran, reich an Jahren, grau an Haaren, einarmig geworden in den Schlachten, die Stimme geschult in den Gefängnissschächten, Altersflecken an den Schläfen, Augen für anderes als bloß unsre Blindspiegelgegenwart – welcher neuer Miguel de Cervantes löst mich ab?« (ZU 45)

Anders als es dieser männliche Idiot imaginiert, erscheint der neue Cervantes, politisch korrekt, in Gestalt der Erzählerin, schön und jung. Ihr Werdegang gleicht einem ironisch-überdrehten Abriß der Erzähltheorie und -praxis der letzten dreißig Jahre und damit auch einem versteckten Selbstporträt ihres Erfinders. Zunächst stumm und sprachlos, beginnt sie zuerst mit frühen erzählgrammatischen Versuchen: »Und ... als ... nachdem ... als ... nachdem ... und ... und dann ... und dann ... und als ... und nachdem ... und dann ...«. In der Folge kommt sie auf »besondere Erzählerschulen«, ist aber »nirgends lange« geblieben: »Auf der einen wurde mir vor lauter Wirklichkeit und Wissenschaft jedwedes Wirkliche unwirklich; auf der andern lernten wir so lange tiefes Atmen, entgrenzende Ruhe und entselbstende Freude, daß sich bei mir außer Ruhe und Atmung rein gar nichts mehr tat«. So ist sie »freie Wandererzählerin« (ZU 46) geworden und damit, nicht nur aufgrund der cervantinischen Analogie, unschwer als Verwandte des erzählenden Apothekers und seines Aufschreibers erkennbar.

Sofern es erlaubt ist, diese selbstreflexiven textinternen Konstellationen als Befund über die Situation heutigen Erzählens zu lesen, so ist auf Handkes Werk die skeptische Frage anwendbar, die er selber kennt, und die der Idiot seines Königsdramas so gestellt hat: »Kann mir einer sagen, was bei dem, was unsere sogenannte neue Erzählerin da von sich gab, eigentlich so anders war als seit jeher bei mir, dem sogenannten Idioten?« (ZU 51). Der Idiot ist freilich nicht nur eine Figur der Selbstbezeichnung, sondern bei Handkes Vorliebe für die Wortetymologie auch ein Widersetzlicher, der sich über die literarische Tradition von Cervantes herleiten läßt: Handkes Übersetzung von Walker Percys »The Last Gentleman« trägt mit Einwilligung des Dostojewski-Lesers Percy den Titel »Der Idiot des Südens«.³ Der Roman »In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus« ist gewiß nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine Variante dessen, was Handkes Schreiben seit der »Langsamen Heimkehr« mit zunehmender Leichtigkeit beabsichtigt und wofür der Roman mit der Art des Apothekers, »vorwärtszugehen im Rückwärtsgang« (DN 243) ein präzises Bild gefunden hat.

Einmal mehr wird nämlich Erzählen und Reisen gekoppelt, doch niemals zuvor gab es bei Handke eine derart abenteuerliche, aus wirklichen und fiktionalen Ortsangaben kontaminierte Route wie jene, die diese nicht minder wunderliche Reisegesellschaft von der »Zwickelwelt« Taxhams nach der spanischen »Nachtwindstadt« Santa Fe gewählt hat. Die topographische Präzision, mit der die Ansichten von Taxham und Zaragoza entworfen werden, steht

³ Vgl. Martin Lüdke: Ort des Schreckens. ZEIT-Gespräch mit Peter Handke über Walker Percy. In: Die Zeit Nr. 14 v. 29.3.1985; zur falschen Angabe, Handke habe zunächst den »King Lear« übersetzt vgl. Herbert Gampers Handke-Interview: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Zürich: Ammann 1987, S. 263.

unvermittelt neben den Spiel-Namen Los Lobos, Lodi, Liebenau oder Weymar. Und das Reiseziel Santa Fe dürfte ohnehin eher bei Bob Dylan als auf einer spanischen Spezialkarte zu finden sein. »Since I'm never gonna cease to roam, I'm never, ever far from home«⁴, lautet dessen Zuschreibung für ein »dear, dear Santa Fe«, das vortrefflich zu dieser etwas abgewirtschafteten Herren-Reisegesellschaft paßt, die Handkes Roman auf eine kontinentale Tour schickt, die nur als erzählerische Farce und ›tour de force‹ zu begreifen ist. In die Parodie auf den transeuropäischen Tourismus mischen sich die epischen Aventüre- und Wunderzeichen des mittelalterlichen Epos, die geradezu voluntaristisch Aufbruch und Ziel dieser merkwürdigen Reisegruppe bestimmen. Von den beiden mitfahrenden »Desperados« (DN 98), einem ehemaligen Schi-Olympiasieger und einem »ausgediente/n/ Dichter« (DN 96) heißt es: »Sie schienen ausschließlich mit sich beschäftigt, mit ihrer beider dabei nun schon langjährigem Niedergang« (DN 108).

Kaum jemals zuvor hat Handke seine Dichterrolle so selbstironisch auseinandergenommen wie in dem Trio Apotheker, Aufschreiber und abgetakeltem Dichter. Vom Dichter wird beispielsweise berichtet, er sei eines Nachts »Ohrenzeuge seines aus dem Traumradio kommenden Nachrufs geworden« (DN 108). »Zu Recht vergessen«, heißt es darin, nichts als eine »Kette von Mißfolgen und Niederlagen« (DN 109). Was er seinen »Lebtag« lang aufgeschrieben hatte, wird, »offenbar im Namen aller« (DN 108) als »Nichtigkeiten« (DN 109) abgetan. Dieses Wort freilich rückt ihn zurecht und reißt ihn zu einem Versprechen hin, das Handkes angestrebtes Schreibideal bezeichnet: »Wartet nur, dachte ich, ich habe mein Buch noch gar nicht geschrieben. Und das wird ein Buch sein, wie es noch nie eines gegeben hat, als Buch nicht spürbar, nicht sich ins Bild schiebend, nicht dingfest zu machen, gewichtslos, und doch ein Buch – wenn je eines« (DN 109). Im Verhalten dieser Figur travestiert Handke auch seine Intervention im Jugoslawien-Krieg. Unbedacht und jähzornig läßt sich der Dichter in Santa Fe, wo eines seiner unehelichen Kinder lebt, von einer Jugendbande provozieren: »Und der Dichter«, heißt es, »der nicht davon lassen konnte, sich einzumischen, wenn ihn etwas, so oder so aufregte, war nun einem dieser Herausforderer in die Falle gegangen« (DN 220). Gerettet wird er von dem Apotheker, der seine Geschichte in Gefahr sieht, indem dieser, offenbar Handkes Selbsterziehungsprogramm verkörpernd, die »Ruhe selbst« (DN 222) wird und den Rädelsführer der Gang einfach niederrennt. Mit einer »herrischen Geste« (DN 223) wird dem Dichter und dem Olympiasieger »die Richtung« gewiesen. Bevor sie dergestalt aus der Geschichte entlassen werden, darf der Dichter einige Geheimnisse des Apothekers ausplaudern und diesem einsa-

⁴ So heißt es in Dylans »Santa Fe«, das auf der Bootleg Series Volumes 1-3 zu finden ist.

men Liebesabenteurer Aphorismen zur Lebensweisheit auf den noch langen Weg mitgeben: »Eine Liebe ohne Furcht und Schrecken ist ein brennendes Feuer ohne Wärme«, oder: »Man muß alle Straßen reiten, oder das Abenteuer wird nie zu Ende gebracht« (DN 226f.). Unter solchen fiktionsironischen Prämissen schickt sich der Apotheker an, das Erzählprogramm zu verwirklichen, das er später seinem Aufschreiber empfehlen wird: »Schreiben Sie nur noch Liebesgeschichten! Liebes- und Abenteuergeschichten, nichts anderes« (DN 315).

Was die verbliebenen Partikel einer Liebesgeschichte in diesem Roman betrifft, so wären herkömmliche Erwartungen fehl am Platz und schnell enttäuscht. Die Liebesaventüre des Apothekers, der einen prosaischen Ehealltag »in der Zeitverschiebung«, also ein getrenntes Zusammenleben, führt, beginnt damit, daß die sogenannte Siegerin – die Witwe vom Wasserscheidehaus – mit furchtbaren Schlägen auf den ersten Blick den Geschlechterkampf eröffnet und, nicht unüblich bei Handke, den solcherart Malträtierten verfolgt. Ominöse Zeichen ihrer unheimlichen Präsenz begleiten den stummen Melancholiker, der überhaupt mit Schlägen reichlich eingedeckt wird. Erst in Santa Fe, wohin ihn ihr Brief dirigiert hat, beginnt seine wirkliche Suche nach dieser Frau und damit der Gang in die menschenleere Steppe.

In einer außergewöhnlichen Erzählsequenz zieht Handke alle Register seines Schreibens, um die Beschreibung der Steppe als Glanzstück eines epischen Minimalismus vorzuführen. Handkes Sehprogramm wird darin nicht bloß konstatiert, sondern als sonore Musik der Einsamkeit instrumentiert. Im Selbstgespräch des stummen Apothekers werden Steppe und Erzählung tatsächlich eins. Die delirante, entstofflichte Erzählung seiner Durchquerung der spanischen Steppe, bei gleichbleibender Aufmerksamkeit für die Konkreta des Unscheinbaren, führt in die Zwickelwelt Zaragozas, die als Replik der Taxhamer Zwischenwelt von Stadt und Natur erscheint (und zugleich als Variante der Beschreibung Zaragozas im »Versuch über die Jukebox«). Dem angeblichen Agrarromantiker Handke gelingt es, den »Fußmarsch draußen vom freien Land – wo es das noch gibt – hinein in die Metropolen« (DN 272f), den der Apotheker als Sujet für »ein ganz heutiges Abenteuerbuch« (DN 272) empfiehlt, tatsächlich als Abenteuer zu erzählen und damit auch als Abenteuer des Erzählens zu realisieren.

Auf dem Busbahnhof, einem Knotenpunkt von Handkes urbanen Peripherien, finden sich die Namenlosen. Mit dem »Wieder-Sprechen-Können« (DN 280) des Apothekers »schoß die Liebe in ihn ein«. Solcherart zu Liebenden geworden steht ihnen das Abenteuer einer Heimfahrt bevor, dessen erotische Intensität sich in der Beiläufigkeit des Satzes: »Die Fahrerin brachte meinen Erzähler nicht auf den allergeradesten Weg nach Hause« (DN 284) bekundet. Die Liebesreise endet mit der Ankunft im herbstlichen Salzburg und, gegen den Wunsch des Erzählers, mit einem Abschied, bei dem gleichwohl beide

aufblühen (vgl. DN 288). Der Siegerin bot die Reise immerhin auch Gelegenheit, die Geschichte ihrer Ehe als moderne Variante eines Falles aus den mittelalterlichen Epen zu explizieren. Daß »einer, der eine Frau falsch liebt und sie zu Unrecht zur Frau bekommt, durch einen Zaubertrank dann sich bloß einbildet, sie nachts zu besitzen, und das sein ganzes Leben lang« (DN 283), das war die Schmach, die sie ohne Zaubertrank erlitten hatte, und für die fortan jeder mit Prügeln zu sühnen hat, zu dem sie in Liebe entbrennt. Gleichwohl bekennt sie, sie habe so lang in der Steppe gelegen, bis sie »wieder rein wurde« (DN 287). Die skeptische Frage: »Gab es das? Konnte man die Reinheit wiederfinden? Und was dann?«, die sowohl dem Erzähler wie dem Schreiber zugeordnet sein kann, bleibt allerdings offen.

Während diese Frage unbeantwortet bleibt, wird die Neugier des Schreibers, ob sich der Apotheker »durch seine Geschichte verändert habe« (DN 302) durch Lakonie enttäuscht: »»ich habe größere Füße bekommen; mußte mir neues Schuhwerk kaufen««. Damit scheinen auch die Lesererwartungen, die herkömmlicherweise auf den Nutzen der Romanlektüre aus sind oder noch öfter darauf verpflichtet werden, radikal enttäuscht: Das Lesen dieses Abenteuerromans ist offenbar sich selbst genug und muß nicht – Ausdruck der Reinheit des Romans – anderen Zwecken genügen. Handkes cervantini-scher Roman hat die Differenz von Ideal und Wirklichkeit, in seinem Fall von Reinheit und Schuhwerk, freilich nicht einfach kassiert und bloß zum ästhetischen Vergnügen des Lesers veranstaltet. Das Desillusionsmoment des »Don Quijote« ist dem lakonischen Fazit des Apothekers eingeschrieben, heißt doch der Vordersatz seiner Antwort: »»Zwischendrin habe ich mir einmal geschworen, wenn ich je hierher zurückkäme, dann als ein anderer! Aber das einzige, was sich an mir scheint's geändert hat; ich habe größere Füße bekommen« (DN 302).

Leider nur abbreviatorisch – und daran ist nicht die Redezeit schuld – kann ich daran die These anschließen, daß Handkes Roman, vorsichtiger freilich als es die große Gestik der »Langsamen Heimkehr« demonstrieren wollte, das Modell der »quest«, der Suche nach dem Ideal, nicht ausgelassen hat. Diese Suche ist, wie schon der Romantitel zu erkennen gibt, auf eines der schönsten Gedichte des spanischen Mystikers San Juan de la Cruz bezogen, das in dessen traktathafter Explikation als das »Verhalten der Seele auf dem Wege zur Liebesvereinigung mit Gott«⁵ gedeutet wird. Die erste Strophe dieses Gesangs der Seele, die Handkes Titel zusammenzieht, lautet:

⁵ So der Untertitel der »Erklärung des Gesanges«. Zitiert wird – wenn nicht anders vermerkt – nach dem zweiten Band der Ausgabe: Des Heiligen Johannes vom Kreuz Sämtliche Werke in fünf Bänden neue deutsche Ausgabe von P. Aloysius ab immac. Conceptione und P. Ambrosius A.S. Theresia unbeschuhte Karmeliten. München: Kösel 1956; hier S. 6 (Sigle JDN).

In einer dunklen Nacht,
 Voller Sehnsucht, in Liebe entflammt,
 Oh glückliches Geschehen!,
 Entkam ich unerkannt,
 Als mein Haus schon stille lag⁶

Die besondere Prägnanz dieses 1578 geschriebenen Gedichts verdankt sich der Verbindung von autobiographischer Erfahrung und geistlichem Sinngehalt der Liebesvereinigung, der in einem ausführlichen, gleichwohl Fragment gebliebenen Kommentar – er bricht zu Beginn der Erläuterung der dritten Strophe ab –, man ist fast versucht zu sagen hergestellt, wird. Juan, der Teresa von Avilas Gebet »Söhne, Gott – oder ich sterbe!« nachkam, indem er ihre Reform des Karmeliterordens in Avila unterstützte, wurde von den Gegnern dieses Reformordens in einer Dezembarnacht 1577 entführt und in Toledo eingekerkert. In einer Augustnacht 1578 gelang ihm die waghalsige Flucht. Das negative Moment der dunklen Nacht, das auch im Liebessehnen und dem nächtlichen Entweichen der entflammten Geliebten erinnert wird, ist zugleich auch selig (dichosa). In der Formulierung von Alois M. Haas: »Entzug, Flucht, Weggang ins Weglose ist gleichzeitig identisch mit sicherer Führung hin zur Einigung«⁷. Handkes Lektüre der Mystiker reicht, wie etwa die Lektürenote aus Meister Eckhart im Journal »Die Geschichte des Bleistifts« (1982) beweisen, weit zurück. Seine Kenntnis von Juans Schriften ist – wie aus den jüngst veröffentlichten Salzburger Aufzeichnungen »Am Felsfenster morgens« aus den Jahren 1982 bis 1987 hervorgeht – seit Ende 1984 / Anfang 1985 nachweisbar und steht dort im Kontext von Lektüren jüdischer und fernöstlicher religiöser und mystischer Schriften. Es ist allein schon aus der Kenntnis von Handkes Lektürepraxis und seiner Verarbeitungsformen des Gelesenen auszuschließen, daß sein Roman mit dem Juan-Titel als Applikation von Juans mystischer Theologie intendiert ist. Die Bildlichkeit von Juans »Noche oscura« und deren Ausdeutung – insbesondere in jenen Passagen, in denen die scholastischen Argumente metaphorisch versinnlicht werden – prägt jedoch unverkennbar die Sprache des Romans, ohne ihn derart zur Transzendenz zu ermächtigen. In seinen kommentierten Lektürevermerken wird deutlich, daß die Sprache der Mystik, die gerade unter ihrem »physischen Aspekt« der Ausdrucksintensität eine offenbarungslose Schau der Wirklichkeit ermöglicht und auf einzigartige Weise erweitert, für Handkes Schreibideal einer »poesie pure« anziehend sein muß. In einem seiner Juan-Kommentare heißt es: »Juan de la

⁶ Ich zitiere die deutsche Übersetzung von »Noche oscura« nach: Juan de la Cruz: Gotteserfahrung. Übers. u. hrsg. v. Johannes Boldt. Frankfurt, Leipzig: Insel 1996, S. 112-114.

⁷ Alois M. Haas: Die dunkle Nacht der Sinne und des Geistes. Mystische Leiderfahrung nach Johannes vom Kreuz. In: Ders.: Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik. Frankfurt: Suhrkamp 1996, S. 450

Cruz, der sogenannte Mystiker, beschreibt doch nur, wie ein Physiker, Vorgänge der Materie, der weitesten Materie. Und was ist die weiteste Materie? Der Mensch in der Fülle des Friedens – der Mensch in einer solchen Fülle, daß er an sich, an seiner Körperlichkeit, an seiner Grenze, eben diese Grenze und den möglichen Übergang spürt, als Sehnsucht, oder, in der Form, als *Ausruf*, nach dem Göttlichen, das ein unvermeidliches Wort ist in der Folge der Weiterbildung der Materie (»Mitten in diesen Trockenheiten [...] teilt Gott /der Seele/ ein zartes Innwerden mit«) (AFM 253f.; vgl. JDN 62). Und noch expliziter: »All die Erfahrungen, die Juan de la Cruz so genau und begeistert beschrieben hat, warten immer noch auf die Menschen. Diese sind dazu da. Aber wie nur heute sagen statt ›Gott‹ und ›Christus‹?« (AFM 271). Durch das Beschreiben der Vorgänge der Materie ausruffähig zu werden, ermöglicht eine Form, die sich zugleich in einer radikalen Weise gegen das Prinzip der Erzählung sperrt. In dem Interview mit Gamper hat Handke gezeigt, wie er in den ganz anders organisierten sprachlichen Verfahren des Zen-Buddhismus, insbesondere mit dem provokativen Un- und Widersinn der sogenannten Kans, Verknüpfungstechniken durch Ablenkung und Beiläufigkeit gefunden hat, um die Erzählung zu ermöglichen.⁸ (Nur nebenbei gesagt: in ähnlicher Weise wären Handkes späte Stücke mit ihrer nachweislichen, auch angespielten Kenntnis der N-Spiele und der parataktischen Haiku-Struktur als Dramaturgie der Entdramatisierung zu beschreiben).

Der Roman »In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus« nützt die strukturelle Homologie von cervantinischem Abenteuer- und Liebesroman und dem protonarrativem Gedicht Juans, das die Seele »auf dem engen Weg [...] zur beseligenden Liebesvereinigung« (DN 6) zeigt, um in das vorgegebene narrative Schema des Weges eine Phänomenalität der Leere einzutragen, die im Gang durch die Steppe zum sprachlichen Ereignis wird. Handke setzt dabei ohne systematischen Zwang (bis an die Grenze zur Beliebigkeit) die Entäußerung des Apothekers und dessen, wie bereits angedeutet, stark reduzierte Läuterung immer wieder metaphorisch in Relation zum juanitischen Gedicht und dessen komplizierter Auslegung. Kurz gefaßt spricht der Kommentar von zwei »Nächten« (im Sinne von Läuterungen), die die Seele auf dem Weg zu ihrer Vervollkommenung zu durchwandern hat. Die erste Nacht betrifft die sinnliche Seite (1. Strophe), die zweite Nacht den geistigen Teil der Seele (2. Strophe). In der ersten Nacht soll der Anfänger in

⁸ Vgl. Alois Maria Haas: Das Ereignis des Wortes: Sprachliche Verfahren bei Meister Eckhart und im Zen-Buddhismus. In: Ders.: Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter. Frankfurt: Insel 1989, S. 201-240; dort auf S. 226 als berühmtes Beispiel: »Ein Mönch fragte den Meister Tun Shan: ›Was ist der Buddha?‹ [/] Tun Shan antwortete: ›Drei Pfund Flachs!« – Vgl. Gamper (Anm. 2), S. 71-74

den Stand der »Beschauung«, in der zweiten, der dunkelsten und furchtbarsten, der Fortgeschrittenere »in den Stand der göttlichen Vereinigung« erhoben werden.

Ich kann hier nicht im einzelnen die Korrespondenzen nachweisen, die zwischen den von Juan de la Cruz beschriebenen Effekten der Beraubung der sinnlichen Gelüste und der Entblößung und Reinigung des Geistes und den Erfahrungen des herumirrenden Apotheker Handkes bestehen. »Trockenheit«, »Bitterkeit« und »Leere« (vgl. JDN 75) sind jedenfalls Qualitäten, die auch seinem Ausgang aus dem dunklen Haus beigegeben sind, wobei die Bedeutung zwischen Lustlosigkeit oder Trägheit und dem von Juan gemeinten produktiven Verödungszustand der Seele changiert. Zu den Beraubungen ist wohl auch das stumme In-sich-Verschlossensein des Apothekers zu zählen, dem übrigens die einseitige Dominanz des Sehens und Anschauens beim Aufschreiber korrespondiert. Im Falle Losers – der als einziger seinen alten Namen behalten darf und vom Apotheker in der Steppe gefunden wird – wird die namengebende Qualität des Horchens sogar vernichtet. Von ihm heißt es: »So war demnach von uns dreien gerade der, der sich ein Weiterkommen vor allem durch Lauschen und Hören versprochen hatte, taub geworden, und gerade von der ewigen Steppentalstille?!« (DN 238). Losers erhofftes »Weiterkommen« kann als eine – in seinem Fall ironisch pervertierte – Form der mystischen Bereitschaft gelesen werden, für die es im Falle des Apothekers genügend Indizien gibt. Sein vor den anderen verborgenes Suchen nach der spröden Geliebten in der Leere der Steppe ist ein matter Abglanz jener Nacht des Geistes, die nach Juan de la Cruz »alle Kräfte und Neigungen der Seele [...] des alten Menschen« vollständig »in göttliche Anlagen und Freudenquellen« (JDN 77) umwandelt. Zu dieser Bereitschaft, Voraussetzung mystischer Gotteserfahrung, gehören auch sein (schon erwähntes) »Die Ruhe-selbst-Werden« und – im Rückgriff auf Meister Eckhart – das »Lassen«. Hatte Handke schon in der »Geschichte des Bleistifts« im Anschluß an Meister Eckhart das »Laß!« als einzigen Befehl akzeptiert, dem er folgen könnte (GB 193), so erfährt der Apotheker, nachdem er auf dem Weg durch die Steppe endlich »rein gar nichts mehr suchte« (DN 255) eine nie gekannte »Freiheit« und schließlich, befreit von der Sorge um sich, die Gelassenheit als Extrem der Selbstentäußerung: »Und er ließ dann auch sich selber. Er ließ sich. Und er lag erst einmal, ohne zu atmen; brauchte das für eine Zeitlang gar nicht« (DN 261). Erst an diesem Punkt der Selbstnegation und Entdifferenzierung ist Artikulation wieder möglich: mit dem Widersprechenkönnen schießt ihm die Liebe ein.

Ich schließe sehr hypothetisch: die Differenz von Rede und Schrift bildet womöglich jenes Paradox der mystischen Aussage ab, das darin besteht, das Inkommunikable mitzuteilen.⁹ Ohne Schrift sei seine Geschichte für den Wind gewesen, sagt der Apotheker. So gesehen ist die Pilzmarotte des Apothekers,

in der man zunächst nichts anderes als einen trotzig-selbstironischen Reflex Handkes auf die hämischen Bemerkungen über das lange Pilzkapitel in der »Niemandsbucht« sehen möchte, vielleicht doch in einen Zusammenhang mit dem berühmten Vergleich Hofmannsthals zu bringen. Die Schrift als »traumerweiternde Rede« ist vom Erlöschen bedroht, das Verhältnis von mystischer Erfahrung und Gedicht (und Kommentar!) ist freilich ein Problem, das schon Juans »Noche oscura« aufwirft.

⁹ Vgl. dazu die beiden Aufsätze von Haas »Das mystische Paradox« und »Überlegungen zum mystischen Paradox« in Haas (Anm. 6), S. 110-133 bzw. S. 134-153.

KONSTANZE FLIEDL (WIEN)

Keine Lust Zur Prosa der Verhältnisse an Beispielen von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz¹

Happy people exist too. Why shouldn't they?
(Philip Roth, *American Pastoral*)

1. Sprechen die Sinne?

Marlene Streeruwitz' 1993 uraufgeführtes Drama »New York. New York.« spielt, wie das bei Streeruwitz' Stücktiteln so üblich ist, ganz und gar *nicht* in New York. Ebensowenig erklingt der Schlager, der von Frank Sinatra bis Liza Minelli siegessichere Interpreten gefunden hat; eine aggressive American City Parade ist er jedenfalls eher als ein American Pastoral. Assoziiert werden darf in Streeruwitz' Stück allenfalls die sozialdarwinistisch einschlägige Zeile: »and if you make it there, you'll make it everywhere«. Denn das Drama spielt in Wien, in einem heimtückischen urbanen Dschungel, einer bedrohlichen städtischen Unterwelt, kurz: an einem Wiener Ab-Ort. Schauplatz ist nämlich, laut Regieanweisung, die »ehemalige k.k. Piß- und Bedürfnisanstalt« an der Wiener Stadtbahnhaltestelle Burggasse. Der unterirdische Abort bietet die Fläche – den Gemeinplatz –, auf dem Öffentlichkeit und Intimität, Banalität und Tragödie sich treffen. Die Klofrau heißt Frau Horvath und ist dabei nicht nur eine literarische Allusion, sondern buchstäblich eine alt-österreichische Mischung (der in Wien verbreitete Name Horvath ist ungarisch und bedeutet »Kroate«). Mithilfe eines Kassettenrecorders spielt sich Frau Horvath im Toilettenvorraum Passagen aus Puccinis »Turandot« vor – unter anderem das Finale mit Turandots Jubelschrei: »Il suo nome è [...] Amor!« und den Glücksrufen der versammelten Menge: »Ride e canta nel sole l'infinita nostra felicità!« Diese Liebesapotheose erhält eine Antiklimax in Form von Frau Horvaths Kommentar zu ihren Ehejahren: »[...] der alte Horvath war eine Sau, und Sterben war das beste, was er zusammengebracht hat«. Auch mit Lust im weitesten Sinn hat Frau Horvath nichts zu tun; sie sagt es im typisch Streeruwitzschen Staccato:

¹ Eine Erstfassung dieses Beitrags erscheint in einem von der Arbeitsstelle für österreichische Literatur und Kultur an der Universität Saarbrücken herausgegebenen Sammelband im Röhrig-Verlag.

Und wozu das gut sein soll. Das alles. Dafür hat man keine Beweise. Wie denn auch. Wenn alles so ist, wie es ist, und geändert bleibt es auch so. Nie eine Besserung. Immer das Schlimmste. Und überkommt einen die Wut. Der Zorn. Die Verzweiflung. Immer. Der lange Arm erreicht einen. Das Schicksal. Das Schicksal. Und das Schlimmste wird das Schlimme und auf ewig. Das Entsetzen das Entsetzen. Und das Schöne ist der Anfang davon und keine Ruhe. Keine Ruhe. Keinen Frieden. Und trotzdem. Keine Lust. Keine Lust zum Sterben. Nicht einmal eine Lust zum Sterben. Kein Entkommen. Und. Keine Erlösung.²

In der Hölle dieses Abortes gewinnt Frau Horvaths Unlust geradezu mythologische Ausmaße; davon wird noch die Rede sein.

Keine Lust also, genauer: keine Liebeslust. Lust scheint überhaupt eine bedrohte Species unter den Gefühlen zu sein. Erstens ist ihr Zustandekommen immer schon eine prekäre, durchaus störungsanfällige Angelegenheit. Anders als die konträre Empfindung des Schmerzes läßt sich Lust noch nicht einmal mit der relativen Verlässlichkeit des Reiz-Reaktions-Schemas erregen. Einer, der es wissen muß, Sigmund Freud nämlich, hat den Menschen (zumindest den männlichen) zwar als »unermüdliche[n] Lustsucher« bezeichnet;³ diese Bestrebung unterliegt aber derart vielen, von Freud ebenfalls beschriebenen, Hemmungen und Irritationen, daß der lustsuchende Mensch schließlich doch zu ermüden scheint – zumal mit steigendem Alter. Kommen einige Leiderfahrungen zusammen, gibt man es billiger; die Menschen, so formuliert es Freud, pflegen »ihren Glücksanspruch zu ermäßigen«. Denn schließlich könne man sich eines Eindrucks nicht erwehren: »die Absicht, daß der Mensch »glücklich« sei, ist im Plan der »Schöpfung« nicht enthalten«. Deswegen, sagt Freud, sei es kein Wunder, »wenn ganz allgemein die Aufgabe der Leidvermeidung die der Lustgewinnung in den Hintergrund drängt«.⁴

Zweitens: In der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt nimmt Lust eine außerordentlich heikle Stellung ein. Daß das deutsche Wort »Lust« doppeldeutig ist und sowohl die Spannung bedeutet (ich habe Lust auf) als auch die Befriedigung (ich empfinde jetzt Lust an), hat ebenfalls schon Freud, zuerst irritiert und später fasziniert, vermerkt.⁵ Nun kann es sein, daß sich Lust I begehrend und zärtlich auf das Objekt richtet, Lust II diese Beziehung aber kassiert (unverfängliches Beispiel ist die Lust auf eine Speise; in der Befriedigung dieser Lust wird das Objekt einverleibt und so vernichtet). Daß solches sich auch im sogenannten Zwischenmenschlichen ereignen mag, bildet freilich

² Marlene Streeruwitz: New York. New York. Elysian Park. Zwei Stücke. Frankfurt 1993 (= es 1800), S. 53, 41f.

³ Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Sigmund Freud: Psychologische Schriften. Frankfurt 1982 (= Studienausgabe IV; FW 7304), S. 120 – Freud gibt an, nicht mehr zu wissen, bei welchem Autor er diesen »glücklichen Ausdruck« gefunden habe.

⁴ Das Unbehagen in der Kultur. In: Sigmund Freud: Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion. Frankfurt 1982 (= Studienausgabe IX; FW 7309), S. 208f.

ein Problem des politisch korrekten sexuellen Diskurses, der davon ausgeht, daß Liebeslust zu teilen, mehr noch: mitzuteilen sei. Nun stellen die Mitteilungen der Lust aber ein fundamentales hermeneutisches und kommunikatives Problem dar. Denn auch für Lust, um Streeruwitz' Frau Horvath abzuwandeln, hat man keine Beweise. Lust äußert sich – in der Kunst – mithilfe körper-sprachlicher Zeichen, über deren Tauglichkeit man streiten kann. Was den Sexfilm charakterisiert, gilt für Pornographie generell: »Hilflos erzeugt [sie] Beweise dessen, was nicht beweisbar ist, nämlich Lust [...] – da die Lust der Frau noch weniger oder gar nicht ›beweisbar‹ ist, muß sie Zeichen produzieren, die wenigstens darauf verweisen könnten. Stöhnen, Schreie, unwillkürliche Bewegungen etc. sind nun aber genauso geeignet wie ungeeignet, Lust wie Schmerz darzustellen«. Auf der Ebene der Repräsentation findet deshalb eine permanente »Verschiebung von Körperzeichen« statt.⁶ Noch die scheinbar unmittelbarsten Mitteilungen von Lust lassen sich daher ohne interpretatorischen Aufwand nicht entziffern. Generell steht die Kommunizierbarkeit von Lust in Frage.

Zu beiden Problemen (dem der Lustlosigkeit in der Liebe und dem der Sprachlosigkeit der Liebeslust) hat die deutsche Autorin Monika Maron einen bemerkenswerten Essay verfaßt. Unmittelbarer Anlaß war die pharmazeutische Abhilfe, die für das Problem Nummer eins angeblich geschaffen worden ist. Die männliche Begeisterung für die Potenzpille Viagra erzeugt laut Maron nur wiederum die alten Schwierigkeiten, was Hermeneutik und Kommunikation betrifft. Die männlichen Versagensängste, schreibt sie, habe sie immer noch am besten verstanden – unerfindlich sei ihr »die Verheißung des neuen Männerglücks« durch den Leistungsbeweis:

Am wenigsten verstehe ich, warum sie [die Männer] behaupten, ihre garantierte Potenz könne zur besseren Verständigung beitragen, wenn sie alle Antworten in Zukunft offensichtlich nur noch mit den Schwellkörpern geben wollen. Nehmen wir an, die Frau will, wie immer, über etwas sprechen, jedenfalls behaupten alle Männer, daß alle Frauen immerzu über irgend etwas sprechen wollen; der Mann schweigt wie immer, nimmt aber unauffällig die blaue Pille ein und antwortet eine Stunde später auf viagratisch, vorausgesetzt, seine Frau gefällt ihm noch [...]. Selbst wenn [...] beide an dem Ereignis ihre Freude haben, wird die Frau danach immer noch über etwas sprechen wollen und der Mann nicht.⁷

⁵ Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Sigmund Freud: Sexualleben. Frankfurt 1982 (= Studienausgabe V; FW 7305), S. 47, 117.

⁶ Sigrid Schade: Das Fest der Martern. Zur Ikonographie von Pornographie in der bildenden Kunst. In: Frauen – Gewalt – Pornographie. Hg. v. Karin Rick u. Sylvia Treudl. Wien: Wiener Frauenverlag 1989 (Dokumentation), S. 18 – Das Zitat verdanke ich Thomas Anz: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: C.H. Beck 1998, S. 227

⁷ Monika Maron: Versagen ist männlich. In: Die Zeit v. 20.5.1998. – 1996 erschien Marons Roman »Animal triste«.

Von *literarischer* Lust wiederum kann offensichtlich nicht gesprochen werden ohne einen Blick auf die geschlechtsspezifischen Differenzen, die Texte in diesen Begriff legen. Und da drängt sich ein Befund auf: Die Frauen sprechen tatsächlich – aber vom Defizit. Ihre Rhetorik der Unlust befördert die pornographisch verschobenen Körperzeichen erstmal wieder zurück. Elfriede Jelineks Prosa »Lust« (1989) beispielsweise hält gerade nicht, was der Titel verspricht; statt dessen beginnt sie ein furioses Spiel mit der Sprache des Obszönen. »Jetzt sprechen allein die Sinne«, heißt es in »Lust«, »doch wir verstehen sie nicht«.⁸

2. Feminismus und Pornographie

Natürlich kann man die betreffende Unlust im Werk von Autorinnen wie Jelinek und Streeruwitz historisch begründen. Ende der sechziger Jahre hatte alles noch ganz anders ausgesehen. In dieser legendären Ära verbanden sich politische Emanzipationswünsche mit entsprechenden sexuellen. Nunmehr wurde die Überzeugung verfochten, »daß der Pornographie, wie immer sie beschaffen sei, eine heilsame, weil tabubrechende Wirkung zukomme und daß sie, wo immer man sie antreffe, gegen jedweden Zugriff zu schützen sei«.⁹ Wilhelm Reich wurde gegen die psychoanalytische Orthodoxie ausgespielt. Anstelle einer kleinbürgerlich-friedlichen, sozial regulierbaren Erotik verlangte man euphorisch-undomestizierte Sexualität. Für einen Moment, so erinnert sich zumindest Marlene Streeruwitz, tauchte ein glaubhaftes Glückssprechen auf:

Sexualität schien der beiderseitigen Lusterfüllung dienen zu sollen. Oswald Kolle und die Softpornos deutscher Herstellung taten so. (Hat nicht Dr. Sommer damals in Bravo zu beraten begonnen?) Und die Drogen würden das Bewußtsein erweitern. Die Welt versprach ein Lustgarten zu werden, und jeder und jede würde selbstbestimmt darin wandeln.¹⁰

Die Illusion war kurz. Die Situation der Frauen in der Studentenbewegung war widersprüchlich – oder nebenwidersprüchlich – und wurde deshalb bald als zweite Auflage des patriarchalischen Diktats empfunden. Streeruwitz fährt fort:

⁸ Elfriede Jelinek: Lust. Reinbek: Rowohlt 1989, S. 114

⁹ Silvia Bovenschen: Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten. Anmerkungen zur Pornographie-Kampagne. In: Pornost. Triebkultur und Gewinn. Hg. v. Brigitte Classen. München: Raben Verlag 1988, S. 57

¹⁰ Marlene Streeruwitz: Nur nicht werden wie die. Politisierung in den 60ern. In: Der lange Anfang. 20 Jahre »Politische Bildung in den Schulen«. Hg. v. Andrea Wolf. Wien: Sonderzahl 1998, S. 79f.

Um 68 herum begann das Bild an Glanz zu verlieren. [...] Die sexuelle Freiheit hatte einen Unterton von Zwang. »Aha. Du bist feig.« Wir Mädchen wurden nicht mehr verführt, sondern in die männliche Freiheit hinein erpreßt. [...] Und der Anteil der Ausbeutung war nicht geringer geworden. Nur verschleiert.¹¹

Elfriede Jelinek ihrerseits hatte damals schon reagiert und ihre Schlüsse 1970 mit beeindruckender Wucht vorgetragen. Über die Frau heißt es da:

ihre traurige rolle die kommerzialisierung ihren warencharakter ihre entsexualisierung (selbstverständlich verpackt in die pseudohülle der freiheit und emanzipation die nie stattfindet) erkennt sie nur selten. [...] am abend jeden tages kehrt dieser weibliche sklave einer ausbeuterischen ideologie [...] in ihre fallische flasche zum schlafen zurück.¹²

Die Epoche vermeintlicher glücklicher Freiheit und paradiesischer Sinnenfreude dauerte somit nicht lange. Während man in den siebziger Jahren die pornographische Phantasie ästhetisch und auch akademisch rehabilitierte, wuchs umgekehrt der Verdacht, der schöne Schein der Erotik könnte bloß die nackte Wahrheit verhüllen, nämlich: daß sich an der kruden Verdinglichung des weiblichen Körpers aber schon gar nichts verändert hatte. Als man dann Ende der achtziger Jahre, zu Zeiten epidemischer AIDS-Angst, den Sex von neuem mit Schuld und Strafe assoziierte, holte die pragmatische Fraktion der Frauenbewegung zum entscheidenden Schlag aus gegen die herrschenden Liebespraktiken in Bild, Wort und Werk, allen voran Andrea Dworkin und Alice Schwarzer: »Pornographie zelebriert und demonstriert die Degradierung von Frauen«.¹³ Zwar bildete sich sofort auch eine feministische Opposition, die mit der neuen Prüderie nichts im Sinn hatte und den PorNo-Streit zum Anlaß nahm, Frauen zu erotischen Phantasien zu stimulieren. »Idealistinnen« wie Claudia Gehrke wiesen alle pornographischen Widerspiegelungstheorien zurück: »Das IST nicht die Realität«.¹⁴ Das Gegenargument der »Realistinnen« wurde dabei aber wohl nicht außer Kraft gesetzt: Es habe keinen Sinn, auf dem imaginären Charakter der Pornographie zu verweisen, wenn die Alltagsgewalt von Männern gegen Frauen diese Fiktion jederzeit außer Kraft setzen könne und das auch tue. In der Folge verstärkten sich die Lust-Vorbehalte. Auch für die Literaturwissenschaft hatte das Folgen; kaum hatte sie die Lust am sogenannten Textkörper entdeckt, war es – zumindest auf der Frauenseite – mit dem Vergnügen auch schon wieder vorbei. Das Fazit ist entmutigend:

¹¹ Ebda., S. 80

¹² Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwäbisch: Galerie-Verlag 1980, S. 66

¹³ Alice Schwarzer: So antworten die neuen Männer auf die neuen Frauen. In: PorNo. Emma-Sonderband 5 (1988), S. 88

¹⁴ Claudia Gehrke: Frauen und Pornographie. In: Frauen und Pornographie. konkursbuch extra [1988], S. 33

»Die feministische Pornographiekritik [...] wäre aus der Perspektive einer literaturwissenschaftlichen Hedonistik als öffentliche Bekundung vehemente Unlust zu untersuchen«.¹⁵

Diese These scheint durch den Textbefund vorderhand bestätigt zu werden. Das Konzept von der Liebe als Passion und Glücksangebot wird geradezu höhnisch verabschiedet. Die soziologische Beschreibung der kleinbürgerlichen Liebesverhältnisse in ihrer ironischen Form ist seit Jelineks »Liebhaberinnen« (1975) aber eigentlich nicht überboten:

besser, man sieht sein glück in einer andren person als man selber ist, wie schon die mutta, die großmutter, die schwester ihr glück in jemand andrem gesucht und keineswegs gefunden haben [...].

von lust hat die mutta seit jahren nichts mehr verspürt. [...]

paula hat sich sehr auf die liebe gefreut, die sie aber nicht bekommt. [...]

das glücksgefühl ist hier nicht die regel, hier herrschen die kalkulationen, die additionen und subtraktionen vor. es ist eine eisige kälte.¹⁶

Einige neuere Beispiele: In Marlene Streeruwitz' Roman »Verführungen« (1996) ist der Körper der Protagonistin Helene ein Schauplatz der Vergeblichkeiten, was Dispositive der Lust betrifft: »Sie hatte seit Wochen keine Lust mehr gehabt. [...] Wozu hatte sie sich diese Spirale einsetzen lassen. Wenn sie doch ohnehin nie wieder. Mit einem Mann. Vielleicht sollte man schneller alt werden, dachte sie«.¹⁷ Auf der Bühne hingegen finden immer wieder Liebesversuche statt, aber sie enden meist enttäuschend. In Jelineks Komödie »Raststätte« (1994) liegt es an den männlichen Protagonisten, und in einer Travestie des klassischen »heroic couplet« gibt es einer von ihnen auch zu, und zwar im kongenialen Knittelvers: »Insofern es darum geht, sie zu entflammen, scheint mir der Treibstoff ausgegangen«.¹⁸ Streeruwitz wiederum läßt einen Seitensprung an den von Monika Maron beschriebenen unterschiedlichen Kommunikationsbedürfnissen scheitern:

Das Paar schmust wieder. Sie setzt sich plötzlich auf und fragt kindlich nett:

HELENE Sag einmal. Hast du überhaupt Lust? Ich meine. Richtig. So. Auf mich. – Ich meine. Wir haben uns doch. Eigentlich. Zufällig. Wir haben uns doch nur zufällig getroffen. Heute abend. Ich habe gar nicht gewußt. Daß du ... Ohne Sylvie. Ich meine. Es wird immer zufällig.

¹⁵ Anz, Literatur und Lust, S. 218

¹⁶ Elfriede Jelinek: Die Liebhaberinnen. Roman. Reinbek: Rowohlt 1975 (= dnb 64), S. 46, 61, 71

¹⁷ Marlene Streeruwitz: Verführungen. 3. Folge Frauenjahre. Frankfurt: Suhrkamp 1996, S. 274f.

¹⁸ Elfriede Jelinek: Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek 1997 (= rororo 22276), S. 117

ger. Das alles. Mein Gott. Wie du noch hier gearbeitet hast und vor dem Büro. Ein kleiner Frühstücks... Oder in der Mittagspause ...

MICHAEL setzt sich abrupt auf: Kannst du mir eigentlich sagen, warum hier so viel geredet wird. Du redest schon fast so viel wie dein Mann.¹⁹

Kaum noch spricht hingegen Lisa, die Protagonistin aus Streeruwitz' letzter Prosa »Lisa's Liebe« (1997), deren drei Heftchenbände nach dem Muster des trivialen Liebesromans gestylt sind, wobei der Inhalt dann nichts anderes illustriert als das *Ausbleiben* von Lust und Liebe. Bis es einmal völlig lakonisch und lapidar heißt: »Lisa machte es nicht mehr«.²⁰ Auch ihre Kollegin aus den »Verführungen«, Helene, registriert das Ausbleiben erotischer Reaktionen: »Sie hatte keine Sehnsucht mehr. Nicht einmal danach«.²¹ Dergleichen triste Diagnosen haben natürlich auch Kritik auf den Plan gerufen. Obwohl es natürlich immer darum geht, daß den Protagonistinnen die Lust erst *genommen* wird, besteht die Gefahr, daß sie, als gründlich desexualisierte Wesen, sich den Frigiditätstheoremen älterer tiefenpsychologischer und klinischer Debatten wieder annähern. Es handelt sich dabei um eine Falle, die sämtlichen Emanzipationsdiskursen aufgestellt ist: daß noch die kritische und satirische Beschreibung einer Verdinglichung den Tatbestand wiederholt, gegen den sie sich richtet. Mit dem Befund der Lustlosigkeit wäre so der status quo perpetuiert. Muß man sich deshalb an die Anweisung halten, die in Jelineks Roman »Lust« direkt an den Leser adressiert wird? Sie lautet: »Ja, die Lust, richtig bauen möchte man sich aus ihr können! Aber auf sie bauen, das würde ich, wenn ich Sie wäre, lieber nicht«.²²

3. Das Lachen und die Leser

Auf seiten der Rezeption wirft die literarische Negation von munterer Sinnensfreude selbstverständlich Probleme auf. Wieviele Leser sich nach dem Kauf von Elfriede Jelineks »Lust« düpiert gefühlt haben, wird wohl nie zu ermitteln sein, sicher ist, daß die Rezensenten ihren Unwillen manchmal kaum bemängeln konnten. Schlicht »Unlust« hieß beispielsweise Volker Hages Rezension des Buches in der »ZEIT«, mit folgendem Verdikt: »Und die einzige Leistung dieses Textes, nämlich die pornographische Sprache zu verwenden, ohne daß auch nur ein Schimmer von Lust aufkommt, ist im Grunde nicht einmal

¹⁹ Die Passage stammt aus der 6. Szene von »Waikiki-Beach«; in: Marlene Streeruwitz: Waikiki-Beach. Sloane Square. Zwei Stücke. Frankfurt: Suhrkamp 1992 (= es 1786), S. 25.

²⁰ Marlene Streeruwitz: Lisa's Liebe. Roman. Frankfurt: Suhrkamp 1997, 1. Folge, S. 43

²¹ Streeruwitz, Verführungen, S. 286

²² Jelinek, Lust, S. 171f.

ein Kunstgriff zu nennen«.²³ Diese Wirkung auf den Leser hatte der Text allerdings wohlweislich schon vorweggenommen: »Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.«²⁴ Ein pornographisches Vergnügen an den genannten Texten scheidet zweifellos aus; damit ist aber nicht gleich jede hedonistische Lektüre verboten. Denn anstelle der herkömmlichen Mimesis der Liebeslust kommt bei Jelinek – und zumindest in den Dramen von Streeruwitz – eine Lust anderer Art ins Spiel. Was beide Autorinnen – bei aller satirischen Schärfe – in Szene setzen, ist eine Karnevalisierung des feierlichen und hypokritischen Liebes- und Glücksdiskurses, genauer: eine »karnevalistische Mesalliance« (Michail Bachtin) von Pathos und Zote.²⁵ Das euphemistische Gerede wird unterlaufen durch das Vergnügen am Witz und durch ein kathartisches Lachen. Was allerdings offenbar eine unerschrockene Lektüre voraussetzt, die nicht der Prosa der geschilderten Verhältnisse, sondern der Poesie des metaphorischen Tumultes in den Texten folgt. Daß Jelineks Bücher schon seit jeher außerordentlich witzig sind, ist von verstörten Lesern und Kritikern lange nicht gesehen worden.²⁶ Marlene Streeruwitz wiederum rechnete mit einem speziellen Rezeptionsproblem in Deutschland, »das ja den Humor nicht so findet«.²⁷ Immerhin wird, zumindest bei Jelineks Texten, ein komisches Potential neuerdings in Betracht gezogen, wenngleich noch recht zögernd: »Wenn *Lust* nicht gesellschaftskritisch gemeint ist, also ein hehres Ziel verfolgt, wofür die Zoten in Kauf zu nehmen wären, weil das Ziel die Mittel heiligt, dann wäre dieser Text also – ein Witz?«²⁸ Eine Ausnahme macht Thomas Anz mit seiner sicheren Feststellung: »Die Figuren in Jelineks *Lust* haben nichts zu lachen; die Lesenden durchaus«.²⁹ Anz schildert Jelineks Verfahren

²³ Volker Hage: Unlust. In: Die Zeit v. 7.4.1989.

²⁴ Jelinek, *Lust*, S. 170

²⁵ Evelyn Görlacher (Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen. Hamburg: Kovac 1997 [= Poetica 27]) beschreibt dergleichen Karnevalisierungsstrategien in Texten von Ingeborg Bachmann, Irmtraud Morgner, Christa Wolf und Elfriede Czurda. Ihr kommt es darauf an, die Doppeldeutigkeit des Phänomens herauszuarbeiten: Die Umkehrung der symbolischen Ordnungen bringt subversives Potential ein, bedroht aber auch den (ohne noch gefährdeten) Subjektstatus der Frau. – Bei Jelinek und Streeruwitz ist diese Gefahr, wohl auch durch die dramatische Form, immer schon radikal überholt: Zu einem Subjektstatus haben es ihre Kunstfiguren ohnehin nie gebracht.

²⁶ Matthias Luserke kommt etwa aufgrund einer »wortstatistischen Auswertung« zu dem Schluß, »daß allenfalls ein Viertel des Gesamtumfangs sich direkt sprachlich und thematisch mit Sex beschäftigt« und daß »Lust« deshalb nicht als Porno oder Anti-Porno bezeichnet werden kann (Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks »Lust« als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats. In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 [1993], S. 61).

²⁷ Willy Riemer u. Sigrid Berka: »Ich schreibe vor allem gegen, nicht für etwas.« Ein Interview mit Marlene Streeruwitz [...]. In: GQ 71/1 (1998), S. 47-60, S. 51

²⁸ Ina Hartwig: Sexuelle Politik. Proust – Musil – Genet – Jelinek. Frankfurt 1998 (= ffb 13959), S. 260

²⁹ Anz, Literatur und Lust, S. 186

als einen Griff in Freuds Witzkiste: Jelineks Sprachspiele folgten den Techniken der Verdichtung durch Doppelsinn oder lautliche Modifikation und hielten sich auch im übrigen an Freuds These, »daß die Lust des Witzes aus dem Spiel mit Worten oder aus der Entfesselung des Unsinns stammt und daß der Sinn des Witzes nur dazu bestimmt ist, diese Lust gegen die Aufhebung durch die Kritik zu schützen«.³⁰ Geschützt werde auf diese Weise bei Jelinek eine aggressive Tendenz gegen Patriarchat, Gewalt und Obszönität.

Bei dieser klassisch-freudianischen Deutung des Jelinekschen Witzes lassen sich allerdings zwei Schwierigkeiten nicht übersehen. Eine besteht darin, daß gerade in »Lust« bestimmte Theoreme des Gründervaters einer schadenfrohen Ironisierung ausgesetzt sind. Es handelt sich naturgemäß um jene, an denen sich die feministische Freud-Kritik entzündet hat: die zur weiblichen Sexualität. Auch die Frau selbst, so Freud, bestimme ihr Geschlecht als Phallus-Mangel: »Beim Manne erübrigt vom Einfluß des Kastrationskomplexes auch ein Maß von Geringschätzung für das als kastriert erkannte Weib. [...] Das Weib anerkennt die Tatsache seiner Kastration und damit auch die Überlegenheit des Mannes und seine eigene Minderwertigkeit [...]«.³¹ Wie Ina Hartwig gezeigt hat, läßt sich Jelineks »Lust« als Antwort auf eine solche Geschlechtertheorie lesen, etwa folgender Passus: »Ja, und vielleicht ist das Geschlecht die Natur des Menschen, ich meine, die Natur des Menschen besteht darin, dem Geschlecht hinterherzurennen, bis er, im ganzen und in seinen Grenzen gesehen, genauso wichtig geworden ist wie dieses.«³²

Hartwigs Kommentar bleibt allerdings in der Reserve: »Es läßt sich also in Jelineks Textausschnitt eine gewisse Ridikülisierung des psychoanalytischen Theorems nicht verleugnen«.³³ Warum sollte man das verleugnen wollen? Diese Formulierung führt gleich zum zweiten Problem mit der freudianischen Interpretation des Jelinekschen Witzes. Es beruht auf einer Paradoxie, die bereits in Freuds Theorie angelegt ist: daß nämlich die aggressive Witz-Tendenz im Dienst *unterdrückter*, d.h. *unbewußter* Wünsche steht, die sich lediglich im Lachen – wie sonst im Traum – einen Moment an die Oberfläche des Bewußtseins wagen. Das muß bedeuten, daß man einen Witz erst dann richtig verstanden hat, wenn man nicht weiß, warum man lacht. Ob Jelineks Witztechnik so funktioniert, kann bezweifelt werden. Die Jelinek-Rezeption deutet vielmehr darauf hin, daß die Kritiker wissen, warum sie *nicht* lachen. Einmal versuchsweise vorausgesetzt, das Ausmaß des Unbewußten beim (Machen und) Verstehen von Jelinekschen Witzen sei vernachlässigbar gering, so

³⁰ Freud, Der Witz, S. 124; vgl. Anz, S. 185

³¹ Über die weibliche Sexualität. In: Freud, Sexualleben, S. 279; vgl. Hartwig, Sexuelle Politik, S. 251ff.

³² Jelinek, Lust, S. 79

³³ Hartwig, Sexuelle Politik, S. 254

könnte Jelineks Witz noch immer auf dem blitzschnell hergestellten Kontrast von Bewußtseinsinhalten beruhen, der in der vorfreudianische Philosophie und Ästhetik den Grund des Lächerlichen ausmacht. Das Verhältnis »inkommensurabler (unanmeßbarer) Größen«, nennt Jean Paul diesen Kontrast;³⁴ Schopenhauer beschreibt ihn als die unerwartete »Inkongruenz« von abstraktem Begriff und real angeschautem Gegenstand. Schopenhauer ist es auch, der in diesem Zusammenhang eine sehr erhellende Anekdote erzählt: Auf dem zeitgenössischen Berliner Theater war, wohl aus Zensurgründen, alles Improvisieren streng untersagt. Der Schauspieler Unzelmann hatte nun in einem Drama zu Pferd zu erscheinen. Einmal geschah es, daß das Pferd auf der Bühne seinen Mist fallen ließ, worauf Unzelmann zu ihm sagte: »Was machst denn du? weißt du nicht, daß uns das Improvisieren verboten ist?« Auf die übliche unliebenswürdige Weise faßt Schopenhauer zusammen: »In der Regel ist das Lachen ein vergnüglicher Zustand: die Wahrnehmung der Inkongruenz des Gedachten zum Angesehenen, also zur Wirklichkeit, macht uns demnach Freude und wir geben uns gern der krampfhaften Erschütterung hin, welche diese Wahrnehmung erregt.«³⁵ Bei Jelinek und Streeruwitz könnte der Witz nun darin bestehen, daß der »real angeschaute Gegenstand« längst nicht mehr natürlich ist. Das wird recht deutlich, wenn die beiden Autorinnen Tiere auftreten lassen, wobei keine von beiden mehr auf Unzelmanns »echtes« Pferd verfielen. Während in Schopenhauers Anekdote die Natur des Tieres die Improvisationskunst des Schauspielers auslöst, macht bei Jelinek und Streeruwitz die Künstlichkeit des Tieres jede »Natur« lächerlich. In Jelineks »Raststätte« (1994) zum Beispiel treten zwar keine Pferde, aber immerhin ein Bär und ein Elch auf, wobei die darstellenden Schauspieler zwei Tierkostüme übereinander anhaben und immerfort gegen ihre »Natur« handeln. Der Elch beispielsweise wird gefragt: »Haben Sie schon einmal eine Beute bestürmt, und dann ist Ihnen aufgefallen, daß Sie nur Pflanzenfresser sind? Der Elch antwortet: ›Oft!‹«³⁶

Ähnlich verhält es sich beispielsweise mit dem Yeti, der in Marlene Streeruwitz' Drama »Ocean Drive.« (1991) auftritt. Der Schauplatz von »Ocean Drive.« ist nämlich »Ein Gletscher steil hinan«. Im Yeti steckt ein Mensch, vielmehr in den Yeti-Schuhen: Von einem Reiseunternehmen angeheuert, trampelt er für die Abenteuerurlaubsangebote Spuren in den Schnee, damit die Touristen sie photographieren können. Dieser Mensch wiederum ist niemand anderer als Graf Karl Bühl, Hofmannsthals »Schwieriger«, der vor seiner »Helén« die

³⁴ Im Ä 43 (Witz, Scharfsinn, Tiefsinn) der »Vorschule der Ästhetik«; in: Jean Paul: Werke. Hg. v. Norbert Miller. Bd. 5: München: Hanser 1963, S. 172

³⁵ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich: Diogenes 1977, Bd. II/1 (= Zürcher Ausgabe 3), S. 110ff., 117

³⁶ Jelinek, Raststätte, S. 123

Flucht in die Bergwelt ergriffen hat. Seine altösterreichischen Manieren zeigen sich etwa daran, daß er sich bei Begrüßungen verbeugt und die Hacken der Yeti-Schuhe zusammenschlägt.³⁷ Der Kunstcharakter des (fiktiven) Tieres, das sich als (fiktiver) Mensch herausstellt, wird bei Streeruwitz auf diese Weise noch weiter ins Absurde geschraubt.

Der dramaturgische Witz bei beiden Autorinnen könnte sich daher dem Umstand verdanken, daß es nichts real Angeschautes mehr gibt und daß der Kontrast zwischen der Rede vom real Angeschauten und der realen Chimäre zur Lachlust auffordert. Jelineks Verfahren besteht dabei weniger darin, daß sie die geschönten Hochglanzdiskurse der Medien mit einer wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Realität konfrontiert (diese Art »Realismus« hat sie sich zwar nicht direkt verboten, aber auch nicht sehr oft erlaubt). Vielmehr machen ihre Strategien die Schizophrenie der medialen Bilder- und Redeflucht zwischen schönem Schein und inhärenter Gewaltaufforderung sichtbar; diese Techniken blieben relativ konstant. Vor 25 Jahren, im »Jugendbuch« »Michael« (1972), sah eine Nacherzählung der beliebten Kindersendung »Flipper« beispielsweise so aus: »auch porter ricks badet ununterbrochen. [...] miss norstrand gerät in not. porter eilt ihr zu hilfe. sie ist nämlich eingeklemmt. mit einem tauchermesser schneidet porter einen sauberen rundschnitt am schenkelansatz dreht den knochen ab und schneidet die restlichen sehnen durch«.³⁸ Und noch in den »Kindern der Toten« (1995) taucht Flipper wieder auf – »lustig wirds immer, wenn er erscheint« –, »eine Art Gummidelphin, der auf einem Blutteich wippend herumreitet«.³⁹ Wird hier mit dem Entsetzen Scherz getrieben, so unter der Bedingung, die das Lachen einzig noch erlaubt: wenn die verborgene Gewalt der Bilder und Diskurse im literarischen Text zu einer Entladung gebracht und die Richtung der Aggression einmal fiktiv umgekehrt und gegen die Produzenten der »Mythen des Alltags« gerichtet werden kann.

Wie man den Mythos, und zwar den antiken, gnadenlos banalisiert und eben dadurch eine Apotheose von schauriger Komik erreicht, wird in Streeruwitz' »New York. New York.« nochmals drastisch vorgeführt. Die eingangs erwähnte Frau Horvath in ihrem Abort fungiert als Norne und Parze, Muse und Mythopoetin. Ihre heftige Unlust am Leben und Sterben hängt auch damit zusammen, daß sie, an einen Mythos angeschmiedet, selber unsterblich ist. In einem Nebenraum der öffentlichen Toilette wird nämlich ein Gefangener versteckt gehalten. Es ist der »arme«, »liebe Herr Prometheus«, den Frau Horvath

³⁷ Marlene Streeruwitz: *Ocean Drive*. Ein Stück. Frankfurt: Suhrkamp 1994, S. 7f., 48, 94 passim

³⁸ Elfriede Jelinek: *Michael*. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbek: Rowohlt 1972 (= dnb 12), S. 62; vgl. auch: Elfriede Jelinek: fragen zu flipper. In: manuskripte 10 (1970), H. 29/30, S. 18-20

³⁹ Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*. Roman. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 235

heimlich versorgt. Am Ende wird sie von einem Wiener Reiseführer bestochen, der seinen japanischen Touristen diese Attraktion – »the tortured mankind« – zeigen will. Im Blitzlichtgewitter der Japaner erscheint nun aber ein »offener, bluttriefender Pferdekadaver«.⁴⁰ Dieses Menetekel ist wohl auch Zitat und bezieht sich auf eine Stelle aus Karl Kraus' »Letzten Tagen der Menschheit«, an der es heißt: »Und ihre Blutzugenschaft wird die Schinder und Schänder der Kreatur lauter anklagen als das Martertum der Menschen; denn sie waren stumm«.⁴¹ Schopenhauers improvisierendem Roß ist also nicht nur die Natur, sondern auch das Leben entzogen, und in der grausigen Pointe zeigt sich der Mythos vom Himmelstürmer und Menschheitsbeglucker als ein blutiger Witz.

Daß ein solcher Witz leicht nach hinten losgehen und der Autorin in bitterem Ernst angelastet werden kann, liegt auf der Hand und ist in der Rezeptionsgeschichte von Jelinek und Streeruwitz entsprechend belegt. Es kann passieren, daß sie vom Publikum für humorlose Spielverderberinnen gehalten werden. In einem solchen Fall ist zwei Zuschauerinnen von »New York. New York.« nicht nur das Lachen vergangen, auch nicht nur die Freude am Theater, sondern Lust und Liebe überhaupt. Marlene Streeruwitz berichtet darüber in den Tübinger Poetikvorlesungen:

Im Sommer 1993 erhielt ich einen Brief. Er kam aus Wasserburg in Bayern. Eine Frau schrieb mir, sie sei in meinem Stück »New York. New York.« in den Münchner Kammerspielen gewesen. Eine Freundin und sie hätten da ein Abonnement. Sie hätten sich für den Abend umgezogen. »Aus Achtung vor der Kunst«, hätten sie das getan. In Erwartung des Abends sich besonders schön gemacht. [...] Dann sei [...] mein Stück gekommen. Die beiden Frauen hätten nicht mehr essen gehen können. Danach. Der Appetit sei ihnen vergangen gewesen. Die Briefschreiberin habe sich beschmutzt gefühlt. Sie habe nach Hause flüchten müssen. Und sie sei von allem Männlichen so angeekelt gewesen. Alles Männliche sei ihr so zuwider gewesen, daß sie die Nacht allein habe verbringen müssen. Die Gegenwart ihres Mannes sei ihr zuwider gewesen und sei es weiterhin. Warum, fragte die Frau. Warum ich ein Stück schreiben hätte müssen, das all diese häßlichen Folgen nach sich gezogen hätte. Und. Was ich dazu zu sagen hätte.

Ich antwortete dieser Frau nie. Was sollte ich sagen. Ich hatte »New York. New York.« ja schon geschrieben.⁴²

⁴⁰ Streeruwitz, New York. New York., S. 39, 81, 86

⁴¹ Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt 1986 (= Schriften 10; st 1320), S. 619

⁴² Marlene Streeruwitz: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt 1997 (= es 2013), S. 63

Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks »Ein Sportstück«

Ich konnte nicht wissen, von welcher der beiden Seiten die Rufe kamen.

Ich wußte nicht, wer sie waren.

Auf ihre Namen achtete ich nicht und trachtete nicht, sie zu erfahren.¹

Elias Canetti

Das »Sportstück« hat längst begonnen, wenn es beginnt. Es tobt und spricht, bevor es sich an die Rampe begibt. Gleich der erste Satz verspottet das landläufige Pathos des Anfangens. »Endlich Ruhe« sagt Elfi Elektra, der es übertragen ist, das Stück zu eröffnen. Ein »Endlich Rede« hätte man sich erwartet. Stattdessen ein Jelinekscher Schlußsatz, ein Einsatz, der ein abruptes Ende zu bezeichnen scheint. Man erinnere sich des letzten Satzes des Romans »Lust«, welcher lautete: »Und nun rastet eine Weile«.

Doch werden solche Sätze in der beginnlosen Logosphäre der Jelinekschen Texte immer nur falsche Versprechungen geben. Gleichgültig, ob am Anfang oder am Ende: in jedem Fall ist dieser Satz ein tragikomischer Selbstbetrug. Ruhe ist nirgends. Denn der Sprecherin, die ihren Monolog mit einem Stoßseufzer beginnt, ist weder Atem- noch Ohrenpause gegönnt. Ihre Worte stehen in Widerspruch zu der schrillen Geräuschkulisse, die das Stück von Anfang an umfängen hält. Sinnlos erklingen sie inmitten des Krachs. Denn die mit Vorbehalt gegebenen Regieanweisungen vernichten alle Hoffnung, daß der allgegenwärtige Lärm sportlicher Ereignisse jemals verebben könnte. »Endlich Ruhe« sagt Elfi Elektra aufatmend, während zwei feindliche und nur durch ein Fanggitter getrennte Fanggemeinden und Feindmengen lauthals gegeneinanderdrängen, eine erregte *Doppelmasse*, in deren doppeltem Aufschrei Triumph und Niederlage unentscheidbar verschmelzen und deren auf- und abschwelliger Ton im Hintergrund des »Sportstück« immer hörbar bleibt. Schon diese charakteristische »akustische Maske« verweist darauf, daß im folgenden Prozesse der Massenbildung behandelt werden. Nicht zum letzten Mal im »Sportstück« stellen sich Beziehungen zu Elias Canettis Buch »Masse und Macht« her, in diesem besonderen Fall aber auch zu jenen

¹ Elias Canetti: Werke. Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München: Hanser 1980, S. 240

Kapiteln aus Canettis autobiographischer »Fackel im Ohr«, die einer bestimmten Tonspur nachgehen: dem Doppelgebrüll aus dem Hütteldorfer Stadion in Wien.²

Aber auch sonst herrscht auf der Bühne und im Text großes Wortaufkommen. Soviel die Figuren auch reden – so müssen sie sich dennoch gegen den invasiven Strom einer anderen Rede behaupten. Die eigentlichen Ereignisse des »Sportstückes« geschehen nicht auf der Bühne und unter der Beteiligung sogenannter Dramenfiguren. Sie geschehen auch nicht im Zuge einer sogenannten Handlung – denn, so heißt es gleich vorweg –, Handlung »gibt es eh keine«.³ Beliebige Sportereignisse haben ihre Stelle eingenommen, die von einem beliebigen Sportprogramm übertragen und von ausgewählten Sportbotschaftern berichtet werden. Über Kopfhörer sind sie mit dem Kanal verbunden, dessen unaufhörlicher Ereignis-, Informations- und Datenstrom alles Gesagte unterspült und dessen Spitzenmeldungen in eine Handlung hineingetragen werden, die ohnehin keine ist. Das Sportereignis drängt sich jederzeit dazwischen, ihm ist die Machtbefugnis gegeben, die Dar- und Vorstellung zu unterbrechen, bzw. zu kolonisieren. Mit einem »Wir schalten um« ist, wie auch sonst bei Elfriede Jelinek, jederzeit zu rechnen, »Leuchtschriften« werden die theatralische Bildfläche des »Sportstück« jederzeit überschreiben⁴, die aktuelle Sportmeldung das Existenzrecht des Stücks in Frage stellen. Das »Match aus der Ferne«⁵ (Canetti) kann jederzeit auf das »Match aus der Nähe« übergreifen. Die alte Mauerschau aus dem klassischen Drama ist zur Sportschau geworden. Diese Zwischenreden der Sportwelt sind mit den ebenso herkömmlichen wie statischen Begriffen der Montage/Collage nicht mehr zu fassen. So werden nicht etwa die Fertigteile einer vorgeformten Rede in den Text eingebaut. Der Sport liefert mehr als nur ein Spielmaterial, er erzwingt vielmehr die Synchronisierung zweier Abläufe, der dramatischen Progression mit dem Sportkanal, d.h. einer infiniten Wettkampffolge und ihren springenden Zahlen.

Daß im Hintergrund des »Sportstück« immer die Zeitmesser laufen, daß die Figurenrede sich letztlich an den despotischen Zeit- und Zählordnungen von Stopuhren und Metronomen, von Exerzier- und Turnmeistern bricht, deutet hier das Ende allen subjektiven theatralischen Sprechens an. Zähl- und Meßvorgänge begleiten es. Metronomische und autoritäre Skandierungen gründen und organisieren die Rede auch dann, wenn diese ihrem eigenen subjektivistischen mäandernden Rhythmus zu folgen scheint. Wurde etwa das Stück »Clara S.« mit dem Ticken eines Metronoms eröffnet, dann prägt sich dem

² Ebda., S. 239ff.

³ Elfriede Jelinek: ein Sportstück. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 7

⁴ Ebda.

⁵ Canetti, Fackel im Ohr, S. 240

»Sportstück« das »eins und zwei« und der Sport- und Exerzierplätze ein. Sätze wie: »Knochen krachen, Sehnen reißen, Adern platzen, Bänder überdehnen«⁶ mögen als Beispiel für die obwaltende diktatorische Zeitordnung dienen. Ein charakteristischer Jelinekscher Kalauer legt nahe, daß moderne Führerschaft mit der Herrschaft über die Zeit verbunden ist: »Die Kirche erledigt so etwas ein für allemal mit Jazzmessen. Der Führer erledigt das mit Zeitmessen.«⁷ In dem anschließenden Amoklauf durchläuft Jelineks Text alle Dimensionen sportlicher Zeitdiktatur. Das »Achtung, fertig, los«⁸, das die Sportler in Bewegung setzt, ersetzt in Zukunft alle dramatische Exposition. Das Startsignal quantifiziert und simplifiziert die Bedingungen menschlichen Auftretens ein für allemal.

Gleichzeitig mit dem Aussprechen des letzten, unbesetzten Wortes »los!« senkt der Startbewerber rasch die Fahne, worauf der Stafettenlauf und die Zeitnehmung beginnen. Durchläuft Ihr Sohn mit seinem Stein das Ziel, wird seine Laufzeit mit zwei Stoppuhren gestoppt. Haut er noch rasch einen Stein auf einen Schädel, wird die Zeitnehmung so lang unterbrochen, das ist ein Entgegenkommen vom Veranstalter. Gleichzeitig hat der Bub eine mündliche Meldung zu machen, welche vom Zielbewerber auf Übereinstimmung mit der schriftlichen überprüft wird. Sie sollte drei, höchstens fünf Worte umfassen und ungefähr lauten: Da bin ich.⁹

Dieser Sohn, der statt einer Lebenszeit eine Laufzeit durchläuft, ist zuallererst der Gegenstand einer wörtlich verstandenen Zeitabnahme. Von seiner Gegenwart kann erst die Rede sein, nachdem ihm Zeit entwendet ist und zwei chronometrische Abgleichungen durchgeführt worden sind. Bei seiner Ankunft müssen zwei Stoppuhren miteinander verglichen und eine schriftliche mit einer mündlichen Meldung abgestimmt werden. Das »Da bin ich« des Sportlers ist nichts als ein errechneter Mittelwert, der imaginäre Schnittpunkt zweier Zeitmeldungen, während für die Eigenzeit des Ichs keine Bemessungsgrundlagen existieren. Er ist außerdem der imaginäre Schnittpunkt einer geschriebenen und einer gesprochenen Formel. Um zu sagen, daß er da sei, gerät er zwischen Schrift und Stimme, in das Niemandsland zwischen zwei Formen der Repräsentation, um dort für immer verloren zu gehen. Aus den Worten »Da bin ich« wird kein »ich bin« werden. Seine Existenz wird ihm erst im Rahmen einer Zielbewertung verbrieft. Lavierend zwischen Zeitverlust und Zeitabnahme führt der Sportler das gefährliche Leben einer Zahl, nicht aber einer dramatis personae.

Diese wie alle anderen Reden des »Sportstück« vollziehen über das Gesagte hinaus eine große und umkehrbare Gleichung nach. Sie lautet Sport ist

⁶ Jelinek, Sportstück, S. 27

⁷ Ebda., S. 31

⁸ Ebda.

⁹ Ebda.

Mord/Mord ist Sport. Diese aggressive Äquivalenzsetzung wird nicht argumentiert oder feinsinnig hergeleitet, sie wird unbarmherzig zur Evidenz gebracht. Ihr Medium ist die Sprache selbst, die alle ihre Mittel ins Feld führt, um die Sportlichkeit des Mordes und die Mordlichkeit des Sportes zu erweisen. In unzähligen Metaphern und Kalauern errichtet sie den Echoraum einer stückübergreifenden Entsprechung. Schon durch die anagrammatische Verwandtschaft der Worte *Fangemeinde* und *Feindmenge*¹⁰ wird der Unterschied zwischen Leibesübung und kriegertischer Kampfhandlung getilgt. Die gemeinsamen Lettern buchstabieren ihre Identität.

Angesichts eines solchen medialen Ereignisaufkommens hat das theatrale Ereignis selbst einen fragilen Bestand. Vor dem Hintergrund allseitiger Massenbildungen und einer durch Meßgeräte ausgeübten Zeitdespotie müssen die Solisten des Dramas ihre Lage überdenken. Weder Krieg noch Sport gewähren der solistischen Rede Raum. Die Chimärengestalt der Elfi Elektra, die als erste Sportlerin das Wort ergreift, läßt keinen Zweifel daran, daß sie mit ihren beiden Namensteilen, dem mythologischen wie dem autobiographischen, ins Hintertreffen geraten ist:

Endlich Ruhe. Die Flüsse, die das Blut von meinem Vater rot gefärbt hat, sind wieder sauber, oder fängt jetzt gleich ein neuer Krieg mit Mama an? Mir doch egal. Inzwischen zieht längst das Verhalten von Massen meine viel größere Aufmerksamkeit auf sich. So viele Menschen mit persönlichen Tatantrieben und plötzlich, als zerschmetterte der Schlag einer unsichtbaren Uhr etwas in ihren Schädeln und stellte sie auf eine imaginäre Zeit ein, ticken sie alle im gleichen Takt, ergreifen ihre Sportgeräte und dreschen aufeinander los [...].¹¹

So muß die Protagonistin der griechischen Tragödie ihre Prämissen überdenken, als sie sich im modernen Amphitheater wiederfindet. Denn ihr angestammtes Metier ist der Einzelkampf im familiären Dreieck: »der Krieg mit Mama«, mit Klytämnestra, die den heimkehrenden Agamemnon in einem tötungstechnischen Meister- und »Sportstück« – dem Maschalismos – ermordete und dadurch den unversöhnlichen Haß ihrer Tochter auf sich zog. Ihre Kampftechniken erlernte sie unter den Atriden. Ihre Gegner fand sie unter den Blutsverwandten. Ihre Mitspieler trugen Namen und behielten sie für Jahrhunderte. In eine neue Umgebung versetzt, vermerkt sie zuallererst, daß die Zeiten der tragischen Familienfehde, der »persönlichen Tatantriebe« und der mythologischen Eigennamen vorüber sind. Durch die Gleichschaltung von Takt und Rhythmus, durch die Zerschlagung der Eigenzeit der Mitspieler, durch die umfassende Synchronisierung aller Eigenbewegung wird die Sport- und Kampfmasse gebildet. Unter diesen Bedingungen muß sich die antike

¹⁰ Ebda., S. 7f.

¹¹ Ebda., S. 8

Heroine in neue dramaturgische Bedingungen einfinden: »Es geht um ein Töten in Haufen«. ¹² (Elias Canetti) Es geht aber auch darum, daß wir immer »ein- und dasselbe« sind: »Laufmeter Mensch«. ¹³

Doch auch die anderen Figuren des »Sportstück« müssen sich mit dem Erlöschen ihrer mythologischen oder sonstigen Signaturen beschäftigen. Nicht von ungefähr agieren die Einzelnen in Gegenwart eines griechischen Chores, eines Chores indessen, der nicht mehr mit der Stimme des Kollektivs, sondern mit der Stimme der sportbesessenen Masse spricht. Während die Helden der griechischen Tragödie dereinst aus dem kollektiven Zusammenhang des Chores heraustraten, während sich die Rede des Einzelnen von der Rede des Chores immer weiter abgrenzte und entfernte, während die Macht des Chores in der Geschichte der tragischen Form immer weiter geschwächt wurde, haben sich die Verhältnisse im Massen- und Sportzeitalter längst wieder umgekehrt. Im »Sportstück« hat er sich das längst verlorene Terrain zurückerobert. Der alte Chor der Tragödie gewinnt an Masse zurück, was ihm an diskursiver Macht verloren ging. So stark sind die in »Sportdressen« gekleideten Mannschaften geworden, daß sie die einzelnen Sprecher in ihre Mitte zurückzuholen drohen, und umgekehrt: Angesichts der überwältigenden Sportmasse demonstrieren diese die Hinfälligkeit und Unhaltbarkeit ihrer Position. »Wovon soll ich solo sprechen, ohne mein bewährtes Team?« ¹⁴, heißt es. So werden die Trennwände zwischen Figur und Masse durchlässig, der einzelne sinkt in einen übermächtigen Hintergrund ein. Darüberhinaus zeigt das massenhafte Wortaufkommen, zeigen die überdehnten Monologe, daß auch die Figurenrede die ihr zugemessenen Redequanten überschreitet. Wortmassen schleifen Grenzen und Kontur der Einzelfigur. Sprechend führt diese ihre eigene Auflösung herbei.

Eine einzige Figur wird dem Personal des »Sportstück« entgegengestellt, das mit keiner persönlichen, literarischen oder mythologischen Geschichte aufwartet und von vornherein jene Undeutlichkeit und Unkenntlichkeit aufweist, die dem wahren Protagonisten des Massenzeitalters eigen ist. So wird den Figuren zum Training ein sprechender Punch (ingball) zur Verfügung gestellt – ein Sportgerät, an dessen Weichteilen weitere Sportgeräte erprobt werden: das »Opfer«. Dieses Opfer tritt in Bündelform auf und wird während des Stückes bearbeitet, von einem, von zweien, von einem, vom andren. Ein »unbestimmter Artikel« ¹⁵ insofern, als weder sein Gebrauch noch sein Geschlecht bezeichnet werden und dessen fehlende Form seine weitere Deformierung erleichtert. Zu beliebiger Nutzung freigegeben, Schlägern und Tretern gleicher-

¹² Elias Canetti: Werke. Masse und Macht. München: Hanser 1960, S. 77

¹³ Jelinek, Sportstück, S. 88.

¹⁴ Ebda., S. 122

¹⁵ Ebda., S. 162

maßen offeriert, sind seine *bestimmten* Eigenschaften ohne jedes Interesse, wie denn auch seine vermutliche Menschenähnlichkeit unter einem Tuch verborgen bleibt.

Das Bündel wird blutig. In der Folge führt es aber, während es herumgeschleudert wird, normale Tätigkeiten aus [...], d.h. Fetzen davon, so lange man es läßt, es räumt auf, richtet etwas, liest, alltägliche Dinge eben, das Bündel versucht auch fernzusehen etc. Es darf sich nur vorübergehend irritieren lassen, das Menschenbündel, immer wieder dazwischen muß es ganz normal agieren.¹⁶

So nimmt es teil am Perpetuum mobile des »Sportstück«, an seiner Unerbittlichkeit, an dem gnadenlosen Immerzu, das es vorantreibt und in eine »schlechte Unendlichkeit« hineinverlängert. Das Opfer ist eines jener erprobten und regenerationsfähigen Jelinekschen *Dummies*, die sich mit unerbittlicher Höflichkeit den Schlägern, Mördern, Herrschern anbieten und deren Attacken in immerwährender Heiterkeit entgegennehmen. Anstatt zu klagen, meldet es sich eifrig zu Wort. Sein unbeirrtes Spiel wird durch ebenjene totale Anästhesie ermöglicht, die die Jelinekschen Figuren in der Regel schmerzunempfindlich macht. Ihre Leiden tragen sie mit einer Leichtigkeit, die sie den unverwundlichen Figuren der Comicstrips ähnlich werden läßt. Geläufig spricht das Opfer des »Sportstück« von den ihm zugefügten Verletzungen, stets hat es ein soziologisches Modell bei der Hand, um die verabreichte Gewalt allgemeinverständlich zu machen. Während es sich windet, doziert es aus gesellschaftswissenschaftlichen Broschüren, wobei es sich jederzeit bereit findet, gegen andere Schwache zu agitieren. Die Sprachfläche löst sich dabei vollständig von dem mißhandelten Körper ab. Die Fischsprünge des geschlagenen Opfers und seine versierte Rede gehören jeweils verschiedenen Ordnungen an. So ist der *Schmerzensschrei*, der als das authentische Zeichen des Körpers im Schmerz gilt und das Versagen der Rede vor der Grausamkeit anzeigt, in der Gewaltszenerie des »Sportstück« nicht zu hören. Ebenso wenig bildet lautmalerisches Silbenspektakel das Leiden des Opfers ab, wie in der griechischen Tragödie, etwa in Sophokles' »Philoktet«, dessen Schmerzenslaute *papai papai papai* und *apa papa apa papa apa papa* von Peter von Matt als die Initialen einer Literaturgeschichte des Schmerzes beschrieben worden sind.¹⁷ Für den authentischen Ausdruck des Leidens ist in Jelineks Texten kein Raum. Auch die Opfer sprechen nur die Tätersprache, zumindest aber die der Komplizen.

Diese Schmerzunempfindlichkeit der Jelinekschen Sprecher erklärt sich jedoch aus einem anderen und in den dramatischen Texten Elfriede Jelineks

¹⁶ Ebda., S. 16

¹⁷ Vgl. Peter v. Matt: Der Schrei in der Dichtung. In: Ders.: Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München: Hanser 1998, S. 305-320

immer mehr in den Vordergrund tretenden Grund. Jene, die sprechen, sind tot und nur deshalb im Spiel, weil sie längst »aus dem Spiel« sind. Der Abschied von der lebendigen Rede, der situationsgeborenen, handlungsorientierten, beseelten, belebten Rede im Dienst eines Ausdrucks wird soweit getrieben, das Sprechen erlangt eine solche artifizielle Autonomie, daß es in den Mündern von Leichen am besten aufgehoben ist. Die Figurenrede des »Sportstück« wie aller anderen Stücke Elfriede Jelineks auch ist Totenrede und eignet jenen, die bereits tausend Tode gestorben sind. Sämtliche Sprecher sprechen explicite-implicite jenen Satz aus, der seit Edgar Allan Poe als der unmögliche Satz schlechthin gilt: »Ich bin tot«.¹⁸ Ihre Rede folgt der Prämisse: »So ist es mir passiert, daß ich jetzt tot bin«. Die eigenen Todesarten, ihr eigenes *Totsein* beziehen sie stets in ihre Betrachtungen ein. Ihre beharrliche Rede trotzt und nährt sich aus der Verwesung des Körpers. Sei es, daß der Chor »den Zerfall [seiner] eigenen Menschenmasse erleben mußte«¹⁹ sei daß sich die Frau ein neues schwarzes Samtkleid für die Rue Morgue erwerben möchte²⁰, sei es, daß sie wie Andy aus der Tiefe des Grabes kommen – immer sprechen sie aus posthumer Perspektive über sich selbst – wiewohl mit unbeschädigter konservierter Stimme. Hektor und Achilles sind ihre Tode gestorben, und die namenlose Frau gehört schon deshalb nicht den Lebenden an, weil ihre Rede aus den Versfragmenten der kleistischen Penthesilea gebildet ist: In ihrer Rede zerstückelt und recyclet sie die Rede einer Toten, deren spektakulären Selbstmord sie zu ihrem eigenen macht. »Die Haltestelle befindet sich in der Schlacht, nein, in dem Schacht, den ich mir in meine eigene Brust gegraben habe, um mich anschließend hineinzustürzen.«²¹, so spricht sie in enger Anlehnung an den Schlußmonolog der Kleistischen Penthesilea. Längst hat sie sich beseitigt, wenn sie zu sprechen beginnt. »Es würde mir schon gefallen, mich warm in den Alltag einzubetten, aber noch lieber begeben ich mich in einen ständigen, keineswegs heimlichen Krieg gegen alles, was da lebt. Mein einziger Grund: weil so vieles eben, mich eingeschlossen, nicht mehr lebt.«²² Am eigenen Leib erfährt sie, daß das Zitieren von Texten immer ein Reden mit toten Zungen ist. Aber auch als Erscheinung gehört die Frau dem Kreis der Jelinekschen Zerstückelten zu. Eine Regieanweisung gibt an, daß sich die namenlose Amazone die abgeschnittenen Brüste wie einen Rucksack auf den Rücken geschnallt hat. Als hätten sich Heinrich von Kleist und die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman in einer gemeinsamen Penthesilea-Installati-

¹⁸ Edgar Allan Poe: The Facts in the Case of Mr. Valdemar. In: Ders.: Tales of Mystery and Imagination. London 1975, S. 280-289, hier S. 287

¹⁹ Jelinek, Sportstück, S. 29

²⁰ Ebda., S. 24

²¹ Ebda., S. 107

²² Ebda., S. 112

on versucht, wird der Körper dieser Frau aus Fragmenten zu einer neuen, doch falschen Körpereinheit zusammengesetzt. Als ein Mischkörper gleicht sie nun ihrer eigenen posthumen Rede. Wenn die Brust abgeschnitten und wie ein Buckel an den Rücken geheftet wird, verliert der Freudsche Begriff des Partialobjekts alle seine erotischen Valeurs.

Unter diesen Auspizien zitiert das »Sportstück« alte familiäre Handlungs- und Konfliktstrukturen aus Literatur, Mythologie und Tageszeitung ironisch herbei. Die toten Sprecher breiten noch einmal Schicksal und Herkunft aus, als seien es ihre eigenen. Literarische, allegorische und mythologische Figuren aus einer versunkenen dramatischen und epischen Figurenwelt: Elektra, Achill, Hektor, Die Frau, Die alte Frau, bringen auf diese Weise die Fertigteile ihrer Biographie ins Spiel. Insbesondere Sohnes- und Mutterfiguren fordern Redezeit ein, um die Beziehung zwischen Mütterlichkeit und Sportlichkeit unter dem Gesichtspunkt des Todes darzulegen. Vom Ende her umkreisen sie ihre Existenzbedingungen, und aufs neue wird klar, daß diese Toten kein Leben hinter sich haben. Nicht nur vollziehen sie die stückumgreifende Gleichung von Sport und Mord – ihr zentrales Thema führt sie auch sonst immer wieder aus dem Leben heraus. So richtet sich ihr vordringliches Interesse auf die vergebliche Zeugung von Kunstkörpern, d.h. von sportlichen Kampfmaschinen, die die Beziehungen von Müttern und Söhnen bis ins innerste affizieren. Gemeinsam laborieren sie am Problem eines gespaltenen bzw. doppelten Ursprungs. Die Konkurrenz zwischen dem natürlichen, d.h. über den Mutterleib abgewickelten Geburtsvorgang alten Stils mit dem großen technologischen Projekt der Kunstzeugung prägt sich ihren langen Ausführungen ein. Dementsprechend haben sich die Mutterfiguren des »Sportstück« in langen Monodien mit einer Generation der sportlichen Promethiden auseinanderzusetzen. Den veralteten Lebensspenderinnen werden mutterlose Kampfmaschinen gegenübergestellt, die sich selbst durch Training, Kleidung, anabolische Medikamentation, mediale Manipulation und anderen Designs zu künstlichen Menschen gebildet haben. Doch auch hier sind die klaren Grenzen zwischen natürlicher und künstlicher Zeugung gefallen. Kein pathetischer Gegensatz zwischen Natur und Kunst wird aufgerissen. Denn längst haben die Mütter die Söhne an die Sportindustrie übergegeben, da auch ihnen das reine Naturprodukt nicht mehr genügt. Anerkennung zollen sie ihren Söhnen nur dann, wenn diese in einem zweiten Schöpfungsgang zu einem »anderen« geworden sind: zu einem makellosen Körperbild vom Bildschirm, zu einem medialen Ereignis, zu einem Krieger, den der Staat nach eigenen Maßstäben zurichtet, zu einer Totalprothese, deren verderbliches fleischernes Ausgangsmaterial vollständig ersetzt werden soll. Doch gibt die Totenhalde des »Sportstück« hinreichende Auskünfte über das Gelingen dieses Projekts. Jelinek läßt die Körperruinen zu Wort kommen, denen der Sprung in die Vollkommenheit der unverweslichen Bilderwelt nicht glückte. Ih-

re Figuren sind sämtlich traurige Zwischenwesen, die weder in der Kunst noch in der Natur zuhause sind. Das Scheitern der Körper vor den Bildern, schon immer ein zentrales Thema des Jelinekschen Schreibens, ereignet sich an jeder Sportfigur.

In dem doppelten Monolog aus dem »Zwischenbericht« des »Sportstück« wird dieses Thema auf virtuose Weise durch- und eingeführt. »Die alte Frau sitzt in altmodischer Unterwäsche, Combinaige, Gesundheitsschuhe, etc. auf einem Stuhl und hat den Leichnam ihres Sohnes Jesus, hier immer Andi genannt, der im Bodybuilderhöschen ist, auf ihren Schoß gebreitet.«²³ Diese »Pietà« , eine weitere Totengruppe, beginnt nun aus doppeltem Mund zu sprechen: Eine marode Madonna und ihr toter Sohn haben sich zu einer tragikomischen Dyade vereinigt: Die »alte Frau« ist dem aktuellen Wiener Volkstheater entsprungen: Das »Sportstück« zitiert aus den Akten des Falles Herta Blauensteiner, jener Witwe, die sich im fortgeschrittenen Alter in einer selbstentwickelten sportlichen Einzeldisziplin qualifizierte: im vielfachen Gattenmord. Indem sie die ihre Ehemänner beseitigt, verfolgt auch sie als Frau das hybride Projekt der Selbstschöpfung: »Ich habe mich ganz alleine gestaltet.«²⁴ Wie sich zeigt, haben sich auch die Mütter von der Natur verabschiedet. Die Frau, das »Nichts«, erschafft sich selbst, indem sie nimmt, was sie zu geben verpflichtet wäre: das Leben. Die mütterliche Lebensspenderin fordert ihre Spende zurück, um sich als eine »andere« hervorzubringen: als eine Totengöttin, die die Gebärerin in sich überwunden hat. Aus Herta Blauensteiner tritt die archetypische Allesvernichterin hervor. In alter Unterwäsche präsentiert sie sich als eine Gottheit von archaischer Ambivalenz. Die Pietà und damit der Totendienst am eigenen Geschöpf ist die ihr angemessene Pose. Nach Sigmund Freud ist es die Aufgabe der Totengöttin, den gefallen Helden, dem sie zuvor das Leben gegeben hat, »vom Kampfplatze weg [zu tragen].«²⁵

So ist der tote Sohn das Opfer der eigenen und der mütterlichen Selbster-schaffungswünsche. Die Materialien seines kurzen Lebens sind der Biographie des frühverstorbenen Bodybuilders Andreas Münzer entnommen, der sich nach dem Bild des steirischen Muskelwunders Arnold Schwarzenegger formen wollte: Andy, der Bauer, wäre gerne Arnie, der Terminator, geworden. Doch die Anabolika, die seine neue und schöne Existenz begründen und ihm endlich den ersehnten Kunstkörper verschaffen sollten, führten nur zu einer pharmakologischen Tragödie. Als Leiche, nicht als Bild kehrt er in die Arme seiner natürlichen Gebärerin zurück, die ihrerseits ihre natürliche Stelle

²³ Ebda., S. 75

²⁴ Ebda., S. 81

²⁵ Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. v. Alexander v. Mitscherlich u.a. Bd. 10: Bilden-de Kunst und Literatur. Frankfurt: Fischer 1989, S. 181-195, hier S. 193

längst verlassen hat. »Ich lebe leider nicht mehr«²⁶, sagt auch diese Bühnenleiche. Doch vermag die Gruppe nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Plätze von Mutter und Sohn längst nicht mehr besetzt sind. Ihre Anwesenheit, ihr symbiotisches Miteinander ist das ironische Remake einer hinfälligen Pathosformel. Die Mutter, die das Leben nimmt und das Prinzip der Mütterlichkeit soweit pervertiert hat, daß sie sich als das Kunstprodukt des eigenen Selbsterschaffungswillens entwirft, und der Sohn, der sich selbst eine künstliche Herkunft schaffen will, bilden ein Paar, das seine Bindung längst aufgegeben hat. Ihre Rede wird sich denn an keiner Stelle mehr kreuzen. Ihre Stimmen verfehlen sich und erkennen einander nicht mehr. Die Frage »Hallo wer spricht«²⁷ bleibt unbeantwortet.

Zuletzt tritt jene Mitspielerin an die Rampe, die diese toten Körper braucht und die als eine weitere Totengöttin nicht müde wird, tote Körper für ihre Zwecke zu erschaffen: die Autorin selbst. Daß sie im Verlauf des »Sportstück« von den eigenen Figuren immer wieder beschimpft wird: als Moralistin, als alternde Frau und als Gespenst ist weniger darauf zurückzuführen, daß sie ihr politisches und literarisches Engagement als gescheitert betrachtet, wie sie in einigen Interviews zur Freude der Journalisten bemerkte. So einfach liegen die Dinge im »Sportstück« nicht. Wenn Hektor zu seiner Autorin sagt: »Diese Wiedergängerin soll gefälligst wieder gehn«,²⁸ dann aus demselben Haß gegen Herkunft und Zeugung, von dem alle Figuren des »Sportstück« getragen werden. *Aus ihm* spricht vielmehr das Aufbegehren der mißlungenen, geschändeten und fragmentierten Dramenfigur gegen das Gemachtwerden und sein Scheitern. *Mit ihm* wenden sich die Kunstfiguren des »Sportstück« gegen ihre Erzeugerin.

Doch auch die Autorin verstrickt sich am Ende selbst in dieselbe Frage nach dem Ursprung, die auch alle anderen Figuren zu traurigen Figuren gemacht hat. Auch diese Sportlerin kann sich nicht selber machen. Am Ende schleppt sie ihren Wegwerfkörper auf die Bühne, um einen Vatermord zu beklagen. Auch sie ist, wie sie selber sagt, »längst tot.« Die schnelle Rede wird endlich leiser, wenn sie an den Vater in Worten erinnert, die nicht ihre eigenen sind und die als persönliches Bekenntnis der realen Autorin aufzufassen jeder gewarnt werden sollte. Im »Sportstück« besitzt niemand eine persönliche Erinnerung. Wäre, was sie berichtet, auch noch so autobiographisch, so wäre es dennoch niemals ihr Eigenes. Ihre Rede gehört ihr schon längst nicht mehr. Und das nicht nur, weil sich die Schlußrede der Autorin mit einem anderen Vatertext, Sylvia Plaths »Daddy«, auseinandersetzt, weil sie auch hier mit der toten Zunge einer anderen spricht.

²⁶ Jelinek, Sportstück, S. 93

²⁷ Ebda., S. 75

²⁸ Ebda., S. 133

So kristallisiert sich die Poetik des »Sportstück« um jenen Vorgang, den die antike Rhetorik mit dem anspruchsvollen Begriff der Prosopopeia belegt hat. Dieser kommt dann zur Anwendung, wenn die Toten zum Sprechen, die Stimmen aus dem Grab zu Gehör gebracht werden. Im Fall des »Sportstück« geht es allerdings nicht darum, den Abgeschiedenen das verlorene Leben im Rahmen einer Redefigur zurückzuerstatten, etwa im Sinn eines: »Ich spreche, also bin ich noch nicht tot.« Es geht auch nicht darum, eine verstorbene Autorität anzurufen oder eine vergrabene Wahrheit freizulegen. Wenn von den Sprechern des »Sportstück« alles Leben abgeronnen ist, dann in Einklang mit den allgemeinen Regeln der Jelinekschen Figurenkonzeption. Denn in ihren Stücken zerfällt der zerstörte Körper mit einer (seiner?) postmortalen und unaufhörlichen Rede, die nur die Autorin in einem letzten und fragwürdigen auktorialen Akt beschwichtigen und abrechnen kann: »Genug geredet jetzt«, sagt sie zuletzt.²⁹ Aber vielleicht ist das nur der Anfang eines neuen Stücks.

²⁹ Ebda., S. 188

Dämon des Geschlechts. VampirlInnen in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur

Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe, zu konservieren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein wenig wieder aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wieder wiederkehren. Zwar ist es nur ein Scheinleben wie über Gräbern, welches hierdurch entsteht, oder wie die Wiederkehr geliebter Toten im Träume: aber wenigstens auf Augenblicke wird die alte Empfindung wieder rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Takte.
(Friedrich Nietzsche: Menschliches Allzumenschliches I. § 147)

*] literarhistorische Verzahnungen

Die europäische Literaturgeschichte blickt auf mehr als ein Vierteljahrtausend Vampir-Einfälle zurück: 1748 erschien das erste bekanntgewordene Vampirgedicht der Weltliteratur, Heinrich August Ossenfelders »Mein liebes Mägdchen glaubet«; es ist in deutscher Sprache verfaßt worden.¹ 1997 wiederum waren gleich zwei einschlägige Jubiläen zu begehen; es jährte sich das Erscheinen von Goethes Schauerballade »Die Braut von Korinth« in Schillers »Musenalmanach« zum zweihundertsten und jenes von Bram Stokers »Dracula«-Roman zum hundertsten Male, wobei auch Los Angeles zum Schauplatz eines schaurigen Kongresses von akademisch gebildeten Vampirologen, Fans und Laien wurde.²

Der untote, meist nachtaktive Blutsauger, den wir uns gemeinhin unter dem vermutlich slawischen Lehnwort »Vampir«³ vorstellen, ist nicht nur das Paradegespenst der Aufklärungsära⁴, eine trivialisierte Schwundstufe des Über-

¹ Erstdruck in der von Mylius hrsg. Zeitschrift »Der Naturforscher«; Wiederabdruck in: Von denen Vampiren und Menschengauern. Dichtungen und Dokumente. Hrsg. v. Dieter Sturm und Klaus Völker. München: Hanser 1968; 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 14

² Die Ergebnisse sind inzwischen in Buchform erschienen: Dracula – The Shade and the Shadow. Papers presented at 'Dracula 1997' at Los Angeles, August 1997. A Critical Anthology. Hrsg. v. Elizabeth Miller. Westcliff-on-Sea (GB): Desert Island Books 1997.

³ Zur Wortgeschichte vgl. Katharina M. Wilson: The History of the Word »Vampire«. In: Journal of the History of Ideas (1985), S. 577-583

⁴ Vgl. Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 194

natürlichen in säkularisierten Zeiten; er scheint auch wie geschaffen für das Lebensgefühl der Milleniumsgeneration – wie etwa die amerikanische Folkloristin Norine Dresser und der Psychotherapeut Daniel Lapin auf jenem Kongreß zu betonen nicht müde wurden.

Grob gesprochen hat die kulturelle Etablierung des Vampirs in Europa mehrere Aneignungsstufen durchlaufen: zunächst eine folklorisch-mythologische, in der möglicherweise Reste einer antiken Dämonologie (Empusen, Lamien, Striges etc.)⁵ in jenen Regionen Europas, die unter slawischem Einfluß standen, mit bodenständigen Elementen zum Diskurs des Vampirismus kombiniert wurden (darunter verstehe ich den Volksglauben an körperlich wiederkehrende Tote, die meist ihre Anverwandten heimsuchen und durch Bluttrinken u.a. gewaltsame Manipulationen – notabene eher im Brust- als im Halsbereich! – deren Dahinsiechen verursachen). Diese bis ins 20. Jhdt. andauernde Folklore zeigt sich häufig im Kontext von Epidemien und Krisensituationen, wo sie Formen der Massenhysterie annehmen kann. Ähnlich wie beim Phantasma der Hexerei bildet der Vampirismus einen psychosozialen Konflikt – also etwa Auseinandersetzungen innerhalb einer Dorfgemeinschaft – symbolisch ab und bietet Sündenböcke an, wobei es sich hier noch verhältnismäßig harmlos um Leichname handelt, die gepfählt, geköpft und/oder verbrannt werden müssen.

Phänomene sozialer Auffälligkeit leiten auch über zur nächsten Phase, einer publizistisch-wissenschaftlichen Aneignung des Vampirismus, die im zweiten Drittel des 18. Jhdts. anzusetzen ist. Die Untoten werden aktenkundig; dies nimmt v.a. von historischen Fällen in Serbien, Mähren und Schlesien seinen Ausgang, in (Rand-)Regionen also, die damals von der Habsburgermonarchie verwaltet, wenn nicht kolonialisiert wurden. Am bekanntesten sind die Vorkommnisse in den Dörfern Kisolova und Medvegia (1725-32) geworden, wo sich die Lebenden von ihren Toten verfolgt fühlten. Als Grabschändungen und ein Massenexodus der Dorfbewohner die öffentliche Ordnung erschütterten, waren es zunächst die österreichischen Militärbehörden, die vor Ort eine erste Fact-finding-Mission durchführten. Die dabei entstandenen »X-Files« (noch heute in Wiener Archiven aufbewahrt) wurden insbesondere via deutschsprachigen Periodika im Ausland verbreitet – ein »early media-event«, wie dies Paul Barber⁶ treffend genannt hat. Sowohl durch die Berichterstattung als auch durch die einsetzende intellektuelle Diskussion der

⁵ Vgl. Marco Frenschkowski: Antike Vorläufer des Vampirglaubens. In: Draculas Wiederkehr. Der Vampirismus in Geschichte, Literatur, Kunst und Film. Hrsg. v. Thomas LeBlanc, Clemens Ruthner und Bettina Twrsnick. Wetzlar: Schriftenreihe der Phantast. Bibliothek 2000/ in Vorber.

⁶ Paul Barber: Vampires, Burial, and Death. Folklore and Reality New Haven, London: Yale University Press 1988, S. 5

Ereignisse unter Medizinern, Theologen und Philosophen – ich nenne stellvertretend für viele die Namen Voltaire und Gérard Van Swieten, den Leibarzt von Kaiserin Maria Theresia – wurde der Vampir dann in ganz Europa bekannt.⁷

Angesichts dieses Booms um 1732 überrascht es auch, daß die Literarisierung des Vampirs⁸ – die dritte Phase seiner kulturellen Vereinnahmung – erst mit erheblicher Verspätung stattgefunden hat. Im großen Stil erfolgte sie erst um und nach 1800 (Eine Erklärung dafür mag in der einhelligen Ablehnung des sog. »Aberglaubens« durch Aufklärung und Weimarer Klassik liegen, die erst in der romantischen Rückwendung zu einer nicht-elitären »Volkstradition« durchbrochen wird.). Wesentlich ist dabei jedenfalls das *face-lifting*, dem der Vampir bei seinem Wechsel von der Folklore in die Literatur unterzogen wird: der bleiche byronische Aristokrat von William Polidori bis Bram Stoker hat ebenso wie die schönen Frauenrevenants der deutschen und französischen Tradition wenig mit dem rot angelaufenen, aufgeblähten Bauernleichnam im Volksglauben der Slawen, Ungarn und Neugriechen gemein; ja es verhält sich sogar so, daß die literarische Adaption die landläufigen Begriffe dessen, was einen Vampir ausmacht, verändert und seine folklorische Herkunft erheblich verdunkelt hat.⁹

Am Ende seines Marsches durch die kulturellen Institutionen und Medien landet der Vampir schließlich beim Film (wo er in Anschluß an Friedrich Wilhelm Murnaus aus urheberrechtlichen Gründen redigierende Stoker-Verfilmung von 1921 u.d.T. »Nosferatu« rasch reüssiert) sowie in der Alltagskultur, der Werbung, aber v.a. im *fandom* einer *Gothic*-Subkultur; dies soll uns freilich hier nur am Rande beschäftigen.

⁷ Vgl. die Dokumente und Analysen zum »historischen« Vampirismus bei: Dieter Sturm/Klaus Völker: Historischer und literarischer Bericht. In: Von denen Vampiren und Menschengäugern (Anm. 1), S. 505-81; Aribert Schroeder: Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv. Frankfurt/M.: Akad. Verlagsgesellschaft 1973; Gábor Klaniczay: Der Niedergang der Hexen und der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des 18. Jahrhunderts. In: Ders.: Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen. Übers. v. Hanni Ehlers u. Sylvia Höfer. Berlin: Wagenbach 1991 (= Kl. kulturwissenschaftliche. Bibliothek 31), S. 73-97; Klaus Hamberger: Mortuus non mordet. Dokumente zum Vampirismus 1689-1791. Wien: Turia & Kant 1992.

⁸ Ausführlichere Darstellungen dazu u.a. bei Von denen Vampiren und Menschengäugern (Anm. 1); Brittnacher (Anm. 4), S. 119-180; Stefan Hock: Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur [sic]. Berlin: A. Duncker 1900 (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte XVII); Susanne Pütz: Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur. Bielefeld: Aisthesis 1992; Clemens Ruthner: Blutsauger von heimischer Zunge. Von deutschsprachigen Vampir(olog)en und Stokers Quellen. In: Draculas Wiederkehr (Anm. 5).

⁹ Vgl. Barber (Anm. 6), S. 2, 4, 41, 44

****] ›und bist du nicht willig, werd' ich Vampir‹
(Sexualität und Macht)**

Die häufige Akzentuierung der sozialen Stellung des literarischen Vampirs im 19. Jhd. – seine Blaublütigkeit als Zusatz zu seinen übernatürlichen Kräften – kommt nicht von ungefähr. Im allgemeinen wird das Machtgefälle zwischen ihm und seinem Opfer dazu benützt, eine Art von sozialer Ausbeutung – sei diese nun ökonomisch oder emotional – chiffriert zur Sprache zu bringen (dies gilt für Bram Stoker ebenso wie für die Vampirmetaphern im »Kapital« von Karl Marx). Die Darstellung des Bluttrinkens als parasitäres Verhältnis ist freilich in sich ambivalent; sie dient zugleich der voyeuristischen Faszination als auch der Kritik daran, welche in weiterer Folge zumeist die Vernichtung des Vampirs rechtfertigen muß (oder die des Opfers), denn in zunehmendem Maße akzentuiert die Vampirliteratur des 19. Jhdts. die drohende Ansteckung durch den Vampirismus. Seit Maupassants »Le Horla« (1886/87) und Stokers »Dracula«-Roman (1897) wird jene Gefährdung durch das Andere dann quasi kollektiviert: Der Vampir bedroht nicht mehr einzelne Personen, sondern die gesamte Menschheit – parallel zum kulturpessimistisch durchgesetzten historischen Perspektivenwechsel vom Individuum zu Masse um 1900, analog zum biologistischen Degenerationsglauben, zu rassistischen Phobien (bis hin zur Gegenwart), von der Erfindung der Eugenik und »Rassenhygiene« bis zu AIDS und einer manipulativen Gentechnologie. Der literarische Vampirismus eignet sich wie alle Monstrositätsdiskurse hervorragend zum Produktionsmittel für Feindbilder, aber auch – wie noch zu zeigen sein wird – als Identifikationsfigur.¹⁰

In der aggressiven Verschränkung von Begehren, Ansteckung und Tod ist auch von jeher eine geschlechtliche Perspektivierung angelegt. Dies wird bereits anhand des anfangs erwähnten, formal holprigen Gedichtes von Ossenfelder aus dem Jahre 1748 deutlich. Es spielt die vampirisch fordernde Sexualität eines männlichen lyrischen Ich propagandistisch gegen die sittlichen Grundsätze des Mädchens und seiner Mutter aus, die als wahrer Aberglaube denunziert werden sollen. Unter dem Deckmantel einer Kritik bürgerlicher Moral geht es aber auch um die sexuelle Verfügbarkeit und Indoktrinierbarkeit der jungen Frau. In der humoristisch-phantastischen Einkleidung in Vampirmetaphern wird die (be)trunkene Anwendung sexueller Gewalt dem offensichtlich zögernden Mädchen gegenüber literarisierbar wie salonfähig:

¹⁰ Vgl. Ruthner, Blutsauger (Anm. 8) und Ruthner: Unheimliche Wiederkehr. Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. Meitingen: Corian 1993 (=Studien zur phantastischen Literatur 7), insbes. S. 26-63

Mein liebes Mägdchen glaubet
 Beständig steif und feste,
 An die gegebenen Lehren
 Der immer frommen Mutter;
 Als Völker an der Theyse
 An tödtliche Vampire
 Heyduckisch feste glauben.
 Nun warte nur Christianchen
 [...]

Wenn ich dich werde küssen
 Und als ein Vampir küssen
 [...]

Alsdenn will ich dich fragen,
 Sind meine Lehren besser,
 Als deiner guten Mutter?¹¹

Auch die Ballade »Die Braut von Korinth« basiert auf dem ambivalenten Konflikt-dreieck von Mädchen, Mann und Mutter. Bei Goethe freilich erscheint nicht der Mann, sondern die junge Frau als Revenant, und dies nicht nur metaphorisch. Allerdings tritt auch sie zunächst passiv, ja abwehrend auf gegenüber den Avancen ihres Verehrers, ist vorläufig also kein Aggressor im engeren Sinne. Auch hier führt letztlich das Drängen des Mannes, seine »Liebes-wut« zur erotischen Eskalation, frei nach dem Motto: wehe, wenn sie losgelassen. Die von Phlegon übernommene spätantike Geschichte von der untoten Griechin, die nächtens ihrem ehemaligen Bräutigam beiwohnt, dabei von ihrer Mutter gestört wird, endet mit dem prophezeiten Dahinsiechen des Jünglings und der Bitte des Mädchens um die Einäscherung beider.

Goethes Ballade literarisiert indes nicht nur im Sinne eines althergebrachten germanistischen Klischees den Konflikt zwischen dem (sinnesfrohen) Heidentum des Bräutigams und der (restriktiven) Christlichkeit der Mutter in einer Wendezeit.¹² Wie Silvia Volckmann¹³ durchaus stringent herausgearbeitet hat, werden hier auch fremdbestimmte Frauenrollen gegeneinander aufgerechnet. Die uneheliche Erfüllung von (männlichen) Triebwünschen gilt inoffiziell als begehrenswert, verstößt aber offiziell gegen gesellschaftliche Normen (Religion – Ehe) und ist dem Mädchen daher nur zur Unzeit der Nacht, aus dem Un-Raum des Grabes heraus möglich. Eine paradoxe Bewegung, die

¹¹ Zit. n. Von denen Vampiren (Anm. 1), S. 14

¹² Vgl. Silvia Volckmann: »Gierig saugt sie seines Mundes Flammen«. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jhdts. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hrsg. v. Renate Berger u. Inge Stephan. Köln, Wien: Böhlau 1987, S. 155-176, hier S. 159. Vgl. Winfried Freund: Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik. Paderborn: Schöningh 1978, S. 35-42; Wolfgang Schemme: Goethes »Die Braut von Korinth«. Von der literarischen Dignität des Vampirs. In: Wirkendes Wort 5 (1986), S. 335-345.

¹³ Vgl. Volckmann (Anm. 12), S. 159ff. Meine eigene Interpretation besteht im wesentlichen in einer Zuspitzung dieser Vorlage.

man landläufig als Doppelmoral, aus der Sicht des Mädchens als ›double-bind‹ bezeichnen könnte. Die Bestrebungen der Protagonistin, dem Begehren des Mannes (›Hingabe‹) zu entsprechen und den Normen ihrer Mutter (›Sittsamkeit‹) nicht, werden nun insbesondere dann als tödlich denunziert, wenn die Protagonistin – einmal auf den ›Blut-Geschmack gekommen – am Ende der Ballade droht, in Zukunft selbständig die (sexuelle) Initiative zu ergreifen und »das junge Volk« (= Männer und Frauen?) dem Furor ihrer Triebe erliegen zu lassen. Implizit gibt das nicht unfrivole Gedicht damit wieder der vordergründig kritisierten christlich-moralischen Position der Mutter recht. In einer Art vorausseilendem Gehorsam ist es ja auch die untote Braut selbst, die ihre eigene Verbrennung am Scheiterhaufen, dem traditionellen Ort des Vampir- und Hexentodes, fordert. Kremation fungiert hier als ultimative *body control* dem undurchschaubaren weiblichen Wunschkörper gegenüber, nachdem die männliche Pygmalion-Phantasie von der sexuellen ›Erweckung‹ der jungen Frau in die nekromantische Katastrophe aktiver weiblicher Sexualität geführt hat (wie sie auch Baudelaires »Fleurs du mal« im Vampirgewande thematisieren werden).

Mit der Täter-Opfer-Relation des Bluttrinkens sind also häufig auch Geschlechterrollen gemeint. In der Nachfolge von Mario Praz¹⁴ hat die Forschungsliteratur darauf hingewiesen, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. der Fokus zunehmend vom männlichen auf den weiblichen Vampir verlegt wird (mit Motivtableaus, die in ihren Grundzügen schon bei Goethe angelegt sind). Dieser Paradigmenwechsel verläuft analog zu einer generellen Dämonisierung der Frau in den Künsten zwischen Romantik und *Décadence*. Damit sind Frauenrollen nicht nur in Vampirgeschichten bis ins 20. Jhd. in die stereotype Dichotomie von blutrünstiger *femme fatale* (Täterin) und blasser *femme fragile* (Märtyrerin, Opfer) eingespannt, als Pole, zwischen denen sie oszillieren müssen.

Komplementär zu jenen faszinierenden bis trivialen Feindbildern einer männlichen Literatur ab dem 19. Jhd.¹⁵ hat sich aber auch eine Literatur von Frauen in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts verstärkt des Vampirs und insbesondere der Vampirin angenommen, wie im folgenden anhand ausgewählter Texte gezeigt werden soll. Vor allem in den letzten 15 Jahren wurde das adaptierte Motiv untoter BlutsaugerInnen der Hinterfragung von Geschlechterrollen bzw. einer – möglicherweise prekären – Identitätssuche dienstbar gemacht. Mit den Worten von Sabine Perthold im Editorial zu ihrem Sammelband »Rote Küsse« aus dem Jahre 1990: »Vorgefundene Weiblich-

¹⁴ Vgl. Mario Praz: *Liebe Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übers. v. Lisa Rüdiger. München: dtv 1994, S. 91

¹⁵ Vgl. Pütz (Anm. 8); Brigitte Paulowitz: *Nippen nur darf ich an dir. Vampirtexte der deutschsprachigen Literatur des 19. Jhdts.* Wien: Diplomarbeit [masch.] 1997.

keitsbilder werden umgedeutet in ein selbstbewußtes Konzept weiblicher Autonomie, Aggression und Sinnlichkeit. Wofür der Vampirismus ein ironisches Modell sein könnte.«¹⁶

f] opake Attacke durch ›Liebe‹ oder Überich (Ingeborg Bachmann)

Ein verrätseltes, wenngleich noch relativ traditionelles Vampirbild, an dem sich die ersten Züge feministischer Zuspitzung abzeichnen, findet sich in Ingeborg Bachmanns Gedicht »Heimkehr«, das von der Kritik bisher kaum beachtet wurde. Es wurde im Juni 1956 im »Merkur« veröffentlicht und dann im selben Jahr in den Gedichtband »Anrufung des Großen Bären« aufgenommen.¹⁷ Der Text konfrontiert das lyrische Ich im großen und ganzen mit vier Bildbereichen: mit der Heimkehr/Flucht in eine positiv aufgeladene, animierte Natur (Blumenwiese, Quelle) und der Attacke durch einen »Vampir im Rücken« in der »Nacht«, »vom Saturn beschattet«. Der Vampir hat quasi kein Gesicht, sondern wird nur anhand seiner Aktionen – Verfolgung und Biß – dargestellt, was an die Tagtraumlogik sexueller Phantasien gemahnt.

Auf diesen Text trifft zu, was Hans Höller und Kurt Bartsch über die Lyrik der »Großen-Bären«-Periode im allgemeinen festgestellt haben: Es ist der Rückgriff auf »heterogene Mythen, auf Märchen, auf biblische Motive und weiterhin auf die Natur [...] als Bildspender«, die die Bachmann »aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang herauslöst und ihnen auf einer anderen Bedeutungsebene eine vergleichbare Aussagefunktion zuordnet«.¹⁸ Der zweite Lyrikband der Österreicherin wird somit eine »erste Manifestation des bewußten Umgangs mit männlichen und weiblichen Rollen [...]: eine Problematik, die sich in anderen Gedichten [...] auf rationale und emotionale Komponenten des Ich erstreckt, auf die Gestaltung psychoanalytischer Über-Ich-Motive [...], die das gespannte Verhältnis von Trieb und Ich-Instanzen verbalisieren, oder auf die lebensgeschichtliche und menscheitsgeschichtliche Identitätsproblematik, die vor allem in Tier- und Märchenmotiven versinnbildlicht wird«.¹⁹ Die Gedichte enthielten, so Höller weiter, »Spuren der

¹⁶ Sabine Perthold: Zeigt her Eure Zähne. Die monströse Darstellung weiblicher Vampire in der »Verzahnung« von Religion, Mythologie, Medien und Film. In: Rote Küsse. Frauen-Film-Schaubuch. Tübingen: konkursbuch Verl. Gehrke 1990, S. 12-24, hier S. 7

¹⁷ Zit. n. Von denen Vampiren (Anm. 1), S. 436f. bzw. Ingeborg Bachmann: Werke. 4 Bde. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978, ⁵1993), Bd. 1, S. 103f.

¹⁸ Kurt Bartsch: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988 (= SM 242), S. 63

¹⁹ Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum »Todesarten«-Zyklus. Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 43

Leiden« am Gegensatz Männlich/Weiblich, »Bewußtsein und ungeschiedener Natureinheit«, »Denken und Sinnlichkeit«.²⁰

Im Sinne des Gesagten ließe sich nun für eine Interpretation von »Heimweg« die Motivik geschlechtlicher Gewalt, die in der Gestalt des Vampirs als Supplement des Klischees »Eros und Thanatos« traditionell gespeichert ist, mit einem späteren Generalthema der Bachmann kontextualisieren: Liebe »als Krankheit zum Tode« (Peter Hamm), als Ermordung, ja »Hinrichtung« der liebenden Frau durch den geliebten Mann.²¹ Diesem Gedankengang würde motivlich der Überfall des vampirischen Verfolgers auf das lyrische Ich entsprechen, der als Szenario einer chiffrierten Vergewaltigung am nächtlichen Heimweg, am Wiesengrund geschildert wird: »Mit der Kraft des Übels,/ das mich niederschlug,/ weitet seine Schwinge[n]/ der Vampir im Flug [...]«.

Der vampirischen Attacke vorausgeschaltet ist die utopische Flucht in eine asexuelle Natur: »Reinen Fleisches wird sterben,/ wer es nicht mehr liebt,/ über Rausch und Trauer/ nur mehr Nachricht gibt.« Oder mit den Worten von Bartsch: »Wiederholt thematisiert die Autorin in ihren Texten [...] das »Austreten aus dem Geschlecht«²² als verzweifelten Wunsch, sich leidvollen, weil zerstörerischen geschlechtlichen Liebesbeziehungen zu entziehen.«²³ Es ist die Quelle als Bild des Ursprungs im Gedicht, welche die Utopie äußert, diese Zustände in Hinkunft nicht mehr selbst zu erleiden, sondern über sie nur mehr zu berichten (eine metaliterarische Vorwegnahme von Bachmanns später gefaßtem »Todesarten«-Projekt?).

Der Flucht in die verlorene Natureinheit folgt die angepeilte Schreibbewegung. Doch der Vampir ist schneller, zeichnet das lyrische Ich mit seinem »Mal« und streckt es nieder. Das Ich bleibt sozusagen der/die Dumme, wenn ihm »die Augen mit dem Narrenhut« bedeckt werden. Dieses Motiv korrespondiert mit einem Gedicht aus dem Nachlaß (Nr. 222) mit dem Titel »Narrenlieder«, das mit einer ähnlichen Bildlichkeit zur verbalen Gegenaggression schreitet:

²⁰ Ebda., S. 44

²¹ Manfred Jürgensen: Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas: P. Lang 1981, S. 51. Vgl. Bartsch (Anm. 18), S. 72; Susanne Bothner: Ingeborg Bachmann – der janusköpfige Tod. Versuch einer literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt/M., Bern, New York: P. Lang 1986, S. 302

²² Bachmann, Werke (Anm. 17), Bd. II, S. 113

²³ Bartsch (Anm. 18), S. 71. In diesem Sinne sieht auch Oliver Claes den Vampirismus in Heimweg als Metapher »für die Unmöglichkeit der Liebe überhaupt« (Oliver Claes: Fremde, Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 26)

²⁴ Zit. n. Bothner (Anm. 21), S. 315

Heute muss ich fort
und einen roten Hut tragen
Feuer legen an die Welt [...]
Heute muss ich fort
und schreckliche Lieder singen...
und das[s] keine Liebe ist
und kein Weg und kein Ziel.²⁴

»Das ›Raubtier‹ Mann bleibt [...] die Obsession, die unüberwindlich ist«, interpretiert die Psychotherapeutin Susanne Bothner den hier zum Ausdruck kommenden verzweifelten Nihilismus der Bachmann.²⁵

Auch für die Darstellung dieses obsessiven Moments ist der Vampir in »Heimweg« das adäquate Ausdrucksmedium. Es stellt sich freilich die Frage, ob diese Figur tatsächlich als Mann identifiziert werden kann, oder ob sie nur phantastische Chiffre für innerpsychische Vorgänge des lyrischen Ich ist, wie etwa die Hypostasierung des Konflikts mit einem System von Handlungszwängen: der Vampir würde dann im Sinne von Hans Höller ebenso gut ein triebhaftes Es wie ein patriarchales Über-Ich verkörpern. Eigentlich deutet im Gedicht auch nichts darauf hin – außer unser Wissen um die Autorenschaft der Bachmann –, daß das lyrische Ich weiblich ist,²⁶ und ebenso ist der Vampir nur durch den bestimmten Artikel »der« männlich – und dies vielleicht lediglich grammatikalisch, als neutrale Gattungsbezeichnung zu einer Zeit, die noch nicht politisch korrektes Sprechen lehrte. Die Geschlechterproblematik erscheint hier also im Gegensatz zur späteren Bachmann noch verschliffen, ins opak »Menschlich«-Allgemeingültige aufgehoben, wenn der Vampir »die tausend Köpfe« hebt, »Freund- und Feindgesicht, vom Saturn«, dem abstrakten Unglücksstern, »beschattet«. So ist es auch das Verdienst des literarischen Blutsaugers, daß er hier in seiner vagen Männlichkeit die Problematik des Geschlechts verschleiert und gleichzeitig bloßlegt, nicht zuletzt, indem er – ein häufiger Kunstgriff der Phantastik – mit seiner Attacke jenen Gegensatz von hypostasiertem Innen und phantasiertem Außen aufhebt.

††] Spiel mit abgegriffenen Populärmythen (H.C. Artmann)

Aus dem bisher Gesagten könnte man die Vermutung ableiten, der Vampir sei durch fixierte Bedeutungsregister charakterisiert. Das Gegenteil ist der Fall: der bluttrinkende Untote ist – wie prinzipiell jedes literarische Motivtab-

²⁵ Ebda., S. 323

²⁶ Vgl. die Problematisierung der Ich-Form in Bachmanns Frankfurter Vorlesungen (Bachmann: Das schreibende Ich. In: Werke [Anm. 17], Bd. IV, S. 217-237).

leau – von flottierender Bedeutung und läßt sich fast beliebig umwerten, wie schon Hans Richard Brittnacher in seiner »Ästhetik des Horrors« treffend bemerkt hat:

Der Vampir erscheint mal als Sinnbild einer entmachteten und rachsüchtigen Aristokratie, mal als Symbol nymphomanischer Weiblichkeit, mal als das eines maßlosen Don-Juanismus, mal wird mit ihm der Stalinismus gebrandmarkt, mal das Franco-Regime, mal die Jesuiten, dann wieder sind es Bürokratie, venerische Krankheiten oder die Furcht vor neueren wissenschaftlichen Entdeckungen wie Hypnose und Magnetismus, die im Vampir ihr Bild gefunden haben. Eben diese Elastizität verbietet eine [...] simple Deutung.²⁷

Wohl haben sich durch die Vampirerzählungen und -filme vieler Dezenien bestimmte Plotstrukturen durch Repetition gewissermaßen im Kulturellen Gedächtnis eingenistet, was den Revenant in den Rang einer Populärmythe erhoben hat – der spiegelbildlose Dracula ist heutigen Heranwachsenden viel gegenwärtiger als etwa die Abenteuer des Odysseus. Der damit einhergehende Trivialisierungsprozeß des Stoffes stellt nun einen zusätzlichen Anreiz für spät- bis postmoderne Vampirtexte dar, wobei das einschlägige Œuvre von H.C. Artmann (geb. 1921) diesbezüglich quasi das *missing link* zwischen der Existentialmetaphorik Bachmanns und den Zitatverfahren der Gegenwartsliteratur bildet.

Ein Gemeinplatz der Germanistik ist das Interesse des österreichischen Büchner-Preisträgers an der Konsumliteratur und ihren Mythen,²⁸ zumal an der Phantastik, der er – neben seinen Übersetzungen des amerikanischen Kultautors Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) – auch selbst diverse An-Spielungen in eigenen Texten, unter ihnen »dracula dracula« (1966, in: GR²⁹ 163-75) und »tök ph'rong süleng« (1967, in: GR 225-50) beigesteuert hat:

Ersterer ist ein Text, der den Beginn von Bram Stokers berühmtem Roman sowie etlicher Vampirfilme wiederaufleben läßt: John Adderly Bancroft fährt mit seiner Verlobten Edwarda zu Graf Dracula nach Transsylvanien, wo sie

²⁷ Brittnacher (Anm. 4), S. 125

²⁸ Vgl. Eduard Beutner: »Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil. Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel »Frankenstein in Sussex«. In: Pose, Posen und Poesie. Zum Werk H. C. Artmanns. Hrsg. v. Josef Donneberg. Stuttgart: Akad. Verl. 1981, S. 99-123, hier insbes. S. 101ff., 114, 116; Hellmut Schneider: Aufgelesen. Zum trivialen Prinzip von H. C. Artmanns Prosa. Wien: Univ. Diss. [masch.] 1986, insbes. S. 118. Wendelin Schmidt-Dengler spricht von einer »Trivialisierung des Poetischen und Poetisierung des Trivialen« (Wendelin Schmidt-Dengler: Kunst und Koketterie. In: Die Furche, 9.1.1971).

²⁹ H.C. Artmann: Die Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa. 3 Bde. Hrsg. von Klaus Reichert. Salzburg: Residenz 1979. 2. Aufl. 4 Bde. Salzburg: Residenz 1997. Da »dracula dracula« in mehreren Ausgaben – mit variierender Schreibweise des Titels – existiert, vermerke ich die Quellenangaben nicht nach der Seitennummer der genannten Edition, sondern nach der lateinischen Abschnittsnummerierung des Autors.

Zeugen und Opfer mehrerer vampirischer Vorfälle werden. Der andere Text folgt dem Muster der exotistischen Reise- und Abenteuerromane³⁰ und erzählt die Jagd mehrerer Personen auf einen Werwolf in Indien. Das Bindeglied zwischen den beiden Prosastücken ist Artmanns beliebte literarische Maskenfigur Bancroft³¹, der am Ende von »dracula dracula« nach Indien, also buchstäblich von einem Text in den nächsten reist. »Und dort, verborgen unter buntem laub, versponnen in ghoulishen träumen, erwarten ihn« die untote Carmilla und die inzwischen ebenfalls vampirisierte Edwarda (»dracula dracula«, Abschnitt XXV).

In den 25 bzw. 26 Abschnitten der beiden »exemplarischen[n] Kurzromane«³² reduziert³³ Artmann spielerisch³⁴ in »Drehbuchmanier« (womit die Szeneneinteilung der Horrorfilmtradition bereits mitzitiert wird)³⁵ die aufgegriffenen Stoffe auf typische Begebenheiten und läßt Schematisierungen von Trivilliteratur und B-Movies versatzstückhaft aufeinander auflaufen³⁶. Schablonenhaft ist etwa die Figurenzeichnung, die auch die Zuordnung von Geschlechterrollen v.a. der britischen Hammer-Films augenzwinkernd – mit einem Seitenblick des Lesers auf Roman Polanskis parallel entstandene Vampirkomödie »Tanz der Vampire« – zuspitzt: Der markige, aber ungeschickte (XVII) Held Bancroft wird immer in Personalunion mit seinen beiden Pistolen dargestellt. Seine »unschuldige, engelhafte« Braut Edwarda (XXIII) mit ihrem leitmotivischen Schauer ist das prädestinierte Opfer, »weiß wie ein blankes blatt papier« (XVIII, vgl. XX) – geeignete Projektionsfläche sadomasochistischer Freuden ebenso wie die örtliche Braut Oleana, der man keine »knoblauchblüten« ins Gemach gestreut hat (XI) und die deshalb

³⁰ Vgl. Christian W. Thomsen/Gabrielle Brandstetter: Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentlemen des H. C. Artmann. Zur Phantastik in seinem Werk. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissensch. Buchgesellschaft 1980, S. 333-352, hier S. 338f.

³¹ Vgl. Beutner (Anm. 28), S. 105; Schneider (Anm. 28), S. 218ff.

³² Beutner (Anm. 28), S. 103

³³ Zur Reduktion bzw. Fragmentierung als poetischem bzw. parodistischem Verfahren bei Artmann vgl. Winfried Freund: Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei H.C. Artmann und Herbert Rosendorfer. In: Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lesens. Hrsg. v. Gerhard Köpf. München: Fink/UTB 1981, S. 131-148, hier S. 137; Klaus Reichert: Poetik des Einfalls. Zur Prosa H. C. Artmanns. In: Artmann, Grammatik der Rosen (Anm. 29), Bd. III, S. 471-505, hier S. 481; Schneider (Anm. 28), S. 33, 66, 87.

³⁴ Beutner (Anm. 28), S. 105, 109, 116; Freund, Vampir (Anm. 33), S. 140; Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 337, 341, 345f., 351

³⁵ Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 335. Vgl. Freund, Vampir (Anm. 33), S. 137; Beutner (Anm. 28), S. 103, 107; Reichert (Anm. 33), S. 494.; Schneider (Anm. 28), S. 136, 235ff. (auf S. 129ff. derselben Arbeit weist Schneider auch auf die von HCA aufgegriffenen Comics-Verfahren hin).

³⁶ Vgl. Schneider (Anm. 28), S. 119, 158, 172, 185, 205; Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 335f.; Reichert (Anm. 33), S. 482, 493

am »streckbrett« des Grafen endet (XII). Die fragil weiße Edwarda wird sich freilich nach ihrer Entführung der *femme fatale* Carmilla (»moderduft umfließt sie wie ein seltenes parfum« XVI) angleichen (vgl. XX). Wie in den Dracula-Filmen mit Christopher Lee flottieren die Frauenrollen zwischen schützenswerter Unschuld (da potentielle Nahrungsquelle für Vampire) oder erotisierender Trägersubstanz des Bösen; in beiden Fällen sind sie v.a. male-rische Draperie für den Vampir und in weiterer Folge Fundstücke, die H.C. Artmann wie sein sonstiges erlesenes Material neu arrangiert, übersteigert bzw. reduziert.

Mehrere Interpreten haben sein literarisches Recycling-Verfahren als parodistisch ausgewiesen.³⁷ Der Autor, so Winfried Freund, lasse »kaum eine Gelegenheit aus, auf das Alte und Anachronistische der gesamten Überlieferung hinzudeuten«³⁸; der »vampirische Triumph« am Schluß von *dracula dracula* verweise »eindringlich auf die Anfälligkeit des modernen Menschen für triviale Mythisierungen seiner existentiellen Situation«³⁹. Die Parodiethese wirkt zunächst plausibel, obwohl dahingestellt bleiben muß, ob Freunds Entfremdungsthese bei dem an expliziter Gesellschaftskritik eher desinteressierten⁴⁰ Autor Artmann wirklich zutrifft.⁴¹

Wesentlich erscheint mir eines: In beiden Fällen unterschlägt der Erzähler die Pointe. In Abschnitt XXV von »dracula dracula« lauern die Vampirinnen Edwarda und Carmilla dem männlichen Protagonisten auf, dann folgen zwei Auslassungspunkte. Die implizite Frage aber, ob ihnen Bancroft ins untote Dasein nachgefolgt ist, wird nur durch eine lakonische Liste am Schluß des Textes beantwortet, die den Titel trägt »Versammlung der hauptsächlichen dracula aus dem geschlecht der linken nosferatu« und den Namen des Helden inkludiert (XXV). In »tök ph'rong süleŋ« bleibt die Frage, ob der Werwolf tatsächlich der sinistre Ausländer⁴² »fürst ali mirza« ist, überhaupt unbeantwortet, wodurch die Jagd nach dem Ungeheuer ihr Ziel nicht erreicht, und der Text so endet, wie er begonnen hat – mit der Einreise eines Lykanthropologen in Indien (vgl. die Abschnitte b und z des Textes).

Artmanns poetisches Verfahren mit Vampir- und Werwolf-Klischees, die fragmentiert, neu gruppiert und durch die launige Zusammenbringung hete-

³⁷ Beutner (Anm. 28), S. 109f.; Freund, Vampir (Anm. 33), S. 136ff.; Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 338f., 351

³⁸ Freund, Vampir (Anm. 33), S. 140. Vgl. Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 351

³⁹ Freund, Vampir (Anm. 33), S. 140

⁴⁰ Vgl. Beutner (Anm. 28), S. 104, 106, 111, 118

⁴¹ Vgl. ebda., S. 111f.

⁴² Die Überzeichnung der Generation von Feindbildern in der Trivalliteratur nach dem in-group/outgroup-Mechanismus ist ein beliebtes Verfahren bei Artmann, vgl. Schneider (Anm. 28), S. 180.

rogener⁴³ Elemente konterkariert werden, ist ein Spiel mit den »Unbestimmtheitsstellen« (wie sie erzähltheoretisch seit Ingarden heißen) und ihrer Füllung,⁴⁴ wobei hier nicht irgendwelche Marginalien der Imagination des Lesers überlassen werden, sondern der narrative Fluchtpunkt der Texte. Dieser Fragmentcharakter kann zweifach interpretiert werden:

Zum einen als Spiel mit dem eingeschworenen Leser, dessen Mitarbeit eingefordert wird und dem der Text zu diesem Zweck nicht als Doktrin, sondern als möglichst offener »Spiel-Raum«⁴⁵ zur freien Verfügung gestellt wird; als »Vollzugsperson«⁴⁶ kann er die Muster der Trivialliteratur aus dem kollektiven Gedächtnis heraus komplettieren oder kreativ gegen den Strich lesen und selbstständig ergänzen.⁴⁷ Artmanns offene Fragmente versuchen, eine »Lust am Text« seitens des Produzenten, die keinesfalls auf Trivialliteraturkritik zu verengen ist, auf den Rezipienten zu übertragen; der Leser soll gleich dem Autor zu einem genießerischen Textconnaissanceur auch des Trivialen werden.

Zum anderen läßt sich aus ebendiesem metaliterarischen Kennertum, dem Wohlgefallen an der Künstlichkeit⁴⁸ von Phantastik, eine melancholische Kenntnissnahme jener profunden Problematik herauslesen, der sich das Genre in seiner Geschichtlichkeit ausgesetzt sieht: daß phantastische Literatur ihre Annäherung an das Andere, Übernatürliche als das immer Neue nur enig-matisch schafft – dazu dient ihre von Todorov⁴⁹ konstatierte Ambiguität. In dem Moment aber, wo das numinoso Mysteriöse sprachlich einholbar und kommerziell wiederholbar wird, wird es seines Anders-Seins beraubt, rationalisiert, trivialisiert. Jene perverse »Lust an der Angst«, wie sie die Blütezeit der Phantastik im 19. Jhdt. und frühen 20. Jhdt. kennzeichnete (wie etwa Hoffmanns »Sandmann«, Stokers »Dracula« oder H.P. Lovecrafts Cthulhu-Erzählungen, die Artmann übersetzt hatte), war angesichts einer verkitschten Nachkriegskulturindustrie in dieser Form offensichtlich nicht mehr möglich – außer im reminiszenten Spiel des Lesers, außerhalb des Textes. So sind H.C. Artmanns Texte hinter ihrem parodistischem Humor auch als Epita-

⁴³ Vgl. Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 336, 344, 341: »Heiter-Absurdes mischt sich da mit lustvoll-Grausamen, skurril-Verspieltes mit poetisch-Imaginativem, und alles miteinander wird eingefangen in wort- und bildschöpferischer Plastizität.« Siehe auch Reichert (Anm. 33), S. 493

⁴⁴ Vgl. Schneider (Anm. 28), S. 33, 39, 66; Reichert (Anm. 33), S. 481

⁴⁵ Beutner (Anm. 28), S. 103

⁴⁶ Schneider (Anm. 28), S. 66

⁴⁷ Vgl. Schneider (Anm. 28), S. 66, 79f., 87f.; Thomsen/Brandstetter (Anm. 30), S. 336, 338, 350

⁴⁸ Die traditionelle Phantastik versucht mittels ihres einen Leitdiskurses, des psychologischen Materialismus, Authentizität und Referentialität zu suggerieren und ihren eigenen Artefaktcharakter zu verschleiern.

⁴⁹ Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. München: Hanser 1972, S. 25f.

phe – (Ge)Denk-Schrift – für eine klassische Phantastik zu lesen. An die Stelle ihrer Ambiguität zwischen Empirie und dem Irrationalen tritt eine poetische Polyvalenz⁵⁰ (beide waren ja in der Romantik noch eng miteinander verzahnt). Mit dieser Vieldeutigkeit werden jetzt die Trümmer einer trivialisierten Phantastik aufgeladen und in ihr spurenhafte das vergangene Andere spürbar: weniger Parodie⁵¹ als das Bewußtsein eines teuren Verlustes.

Gleichzeitig deutet sich hier ein Moment an, das konstitutiv scheint für die ›Wirklichkeitsverweigerung‹ im Spielcharakter der Avantgarde: Phantastik auch als Absetzbewegung von einer trivialen, d.h. einsinnigen (ideologischen) Referentialisierung von Texten, gegen den Terror der Ab-Bildung, die mimetische Instrumentalisierung von Sprache. Artmanns Texte sind denn auch in ihrem Zitatcharakter ein Nämliches und zugleich ein Anderes; in seiner Praxis eines literarischen *samplings*, d.h. der Übernahme von (bekannten) Elementen und deren Neu-Arrangement deutet »dracula dracula« voraus auf die literarischen Verfahren von Elfriede Jelinek.

+++ utopische/dystopische Zwischen-Räume (Elfriede Jelinek)

Der Vampir als literarische Figur sieht sich also zwei Bewegungen ausgesetzt: der zunehmenden Einschränkung seines Aktionsrahmens durch Trivialisierung seiner Handlungsmuster unter dem ›Fluch‹ seiner Beliebtheit beim Lesepublikum – also Schablonisierung; zweitens dem bereits oben konstatierten Flottieren seiner Bedeutungen, die es unmöglich machen, ihn als Signatur des Vagen, des Anderen, mit dem Pfahl des anthropologischen Universalismus motivgeschichtlich zu fixieren.

Dies wäre auch einem hartnäckigem philologischen Klischee entgegenzuhalten, das im Vampirismus die archetypische Kombination von Liebe und Tod verwirklicht sieht. Wohl mag dies auf einzelne Fälle zutreffen. Zugespitzt formuliert geht es aber insbesondere beim Vampir im späteren 20. Jhdt. nicht mehr so sehr um den Tod, sondern um Leben, das von einem radikalen Standpunkt aus angedacht wird. Dieser ist nicht so sehr durch den ontologischen Zustand der existentiellen Auslöschung, sondern durch die Liminalität zwischen Existenz/Nicht-Existenz, durch ›existierende Negativität‹, ›lebendiges Nicht-Leben‹ u.a. Paradoxa charakterisiert. Volckmann hat dies unter Bezugnahme auf die »Braut von Korinth« als »Leitkonzept der Grenzüberschreitun-

⁵⁰ Vgl. Schneider (Anm. 28), S. 185

⁵¹ Es bleibt mir der Hinweis, daß H.C. Artmann selbst in einem Gespräch den Begriff ›Parodie‹ für die vorliegenden Texte scharf zurückgewiesen hat.

gen« bezeichnet: »Der Text spricht vom Ort eines »Dazwischen«, wenn man so will: von einem »vampirischen« Ort aus.«⁵²

In einem Zwischenzustand sind Vampirtexte aber wie gesagt auch poetologisch befangen: müssen sie immer wieder zwischen der behaupteten skandalösen Authentizität des Unglaublichen, dem schockhaften Einbruch des Übernatürlichen in eine bürgerlich-naturwissenschaftlich geordnete Welt einerseits und seiner Trivialisierung in der Unterhaltungsliteratur balancieren. Darin hat etwa der gebürtige Südtiroler Herbert Rosendorfer einen alternativen Weg zu Artmanns virtuell-metaliterarischen Textbaukästen beschritten, wenn er in seiner Erzählung »Der Bettler vor dem Café Hippodrom«⁵³ Graf Dracula im deutschen Alltag der Gegenwart rekontextualisiert: der Vampir als rumänischer Einwanderer, der seine großen Zeiten hinter sich hat, ein Bettler, Problemfall in sozialer wie zahnmedizinischer Hinsicht. Ein angesichts der Erstveröffentlichung (1970) geradezu visionärer Text, wenn er auf satirische Weise die Diskussion um Fremdsein und Immigration in den 90er Jahren vorwegnimmt.

Daß das literarische Kreativpotential des Vampirs – trotz seiner Ausschachtung durch die Unterhaltungsindustrie – dennoch keineswegs erschöpft ist, hat aber v.a. Elfriede Jelinek mit ihrem Theaterstück »Krankheit oder Moderne Frauen« (UA 1987) bewiesen.⁵⁴ In diesem Stück sind es zwei Frauen, die ein intertextuelles Vampirdasein von Zitaten und Versatzstücken am Rande der (Männer-)Gesellschaft fristen. Die eine, Carmilla, ist als Gebärmachine eines elenden Todes gestorben, worauf sie von der anderen, der Krankenschwester Emily, zu einem untoten Dasein erweckt wird. Als Nahrungsquelle für das Liebespaar – deren Namen Anspielungen an Sheridan LeFanus berühmte lesbische Vampirin und Emily Brontë sind – fungieren Carmillas Kinder. Ihr Vampirismus ist so mit den Worten von Silvia Volckmann *mutatis mutandis* als »Negativ der nährenden Mutter erkennbar«⁵⁵ Elfriede Jelinek ist damit sozusagen zu den Müttern des Bluttrinkens, nämlich zum an-

⁵² Volckmann (Anm. 12), S. 160

⁵³ Jüngst wieder abgedruckt in: Draculas Rückkehr. Hrsg. v. Arno Löb. Stuttgart, Wien, Bern: Weitbrecht 1996, S. 199-207

⁵⁴ In: Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Reinbek: rororo 1992, S. 191-265 [zit. im Lauftext mit der Sigle KMF]. - Meine Ausführungen zu diesem Stück stützen sich im wesentlichen auf: Claes (Anm. 23), S. 64-126; Sigrid Berka: »Das bissigste Stück der Saison«. *The Textual and Sexual Politics of Vampirism in E. Jelinek's »Krankheit oder Moderne Frauen«*. In: *German Quarterly* 68 (1995), S. 372-388; Cornelia Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. E. Jelinek – Theaterstücke*. Bern u.a.: Lang 1991 (=Zürcher germanist. Studien 25); Yasmin Hoffmann: »Nach immer riecht es hier nach Blut.« Zu E. Jelineks Stück »Krankheit oder Mod. Frauen«. In: *Cahier d'Etudes Germaniques* 20 (1991), S. 191-204; Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995 (=SM 286); Eva Meyer: *Den Vampir schreiben*. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu E. Jelinek*. Hrsg. v. Christa Gürtler. Frankfurt/M.: Neue Kritik 1990, S. 98-111.

⁵⁵ Volckmann (Anm. 12), S. 160

tiken Lamia-Mythos, zurückgekehrt. Der Satz »Die Frau gibt es bereits seit der Antike [...]. Sie geistert durch eine Überlieferung« (KMF 199) wäre dementsprechend als Anspielung zu verstehen, als Reminiszenz auch an Goethes »Braut von Korinth«.

Vampirismus schafft hier einmal mehr im Oszillieren seiner Interpretationen einen sehr ambivalenten Lebensraum: Der untote Intermediärzustand, wie ihn Carmilla ausdrückt – »Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen.« (KMF 201) – entspricht einer Zustandsbestimmung weiblicher Existenz in der Gesellschaft, ihrer »Ortlosigkeit«⁵⁶. Die vordergründige Utopie einer Frauen-Gegenwelt erscheint im Stück gleichzeitig als krankhaftes Schattendasein am Rande einer Gesellschaft, das sich nur in der konsequenten Fortsetzung einer patriarchalischen Definition der Frau ex negativo konstituieren kann. Das spiegelbildlose Leben, d.h. an einem Ort jenseits von männlichen Projektionen, ist zugleich ein untoter Dämmerzustand abgegriffener Populärmythen. Die lesbische »Erotik der Überschreitung« mit ihrer Utopie des Einswerdens im »Doppelgeschöpf« (KMF 261 ff.) schließlich ist wie die Sexualität der »Braut von Korinth« als »Akt der Perversion« konnotiert.⁵⁷

Die Figuren reden in Ich-Form, über sich selbst, nicht miteinander. Die geäußerten Texte bestehen aus ideologischen Zitaten – Literatur, Werbeslogans, Idiomatik u.ä. – die in ihrer grotesken Montage Geschlechterklischees kalauerhaft gegeneinander auflaufen lassen. Objektsprache wird hier zur metastatischen Metasprache und ihrer Inszenierung. Diese doppelbödige Form läßt das Sublime gar nicht aufkommen, wie es für eine männliche Vampirliteratur noch charakteristisch sein mag. Dabei entsteht der dystopische *Risus mortis* der Jelinek'schen Sprache, die Frauen-, Vampir-, und Krankheitsbilder als heterogene sprachliche Fundstücke zynisch amalgamiert. Herrscht in Artmanns eklektischen Zitatspielen indes noch implizite Trauer um den Verlust der klassischen Vampirgeschichte, wird hier höhnisch deren Absurdität zelebriert. Dies unterscheidet Jelineks Untote auch radikal etwa von den fröhlich aggressiven, erotisch aufgeladenen Vampirtagträumen, wie sie die Wiener Autorin Karin Rick (geb. 1955), in der Tradition einer zeitgenössischen amerikanischen Lesbenliteratur stehend, für den bereits erwähnten Sammelband »Rote Küsse« zu Papier gebracht hat.

Am Schluß jagen in Jelineks Drama die beiden männlichen Protagonisten die Frauen zutode und saugen sie selbst aus (vgl. KMF 264f.).⁵⁸ So konsolidiert sich auch in der Bildlichkeit der vampirischen Nahrungskette das Patriarchat

⁵⁶ Claes (Anm. 23), S. 98

⁵⁷ Volckmann (Anm. 12), S. 161f.

⁵⁸ Die Tötung der Vampirfrauen vollzieht das Schicksal von Sheridan LeFanus lesbischer Vampirin Carmilla nach, deren Pfählung die phallisch-heterosexuelle Ordnung des Patriarchats wiederherstellt.

und seine Geschlechterrollen. Neben den lesbischen Protagonistinnen und ihren Männern gibt es im Stück indes noch eine dritte, programmatische Form von Vampirismus: die Dichterin, die aus zweiter Hand, *dazwischen* lebt – mann- und kinderlos –, die durch Zitieren andere Texte aussaugt, befällt, sie mortifiziert:

Ich bin eigentlich Schriftstellerin. Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann. [...] Ich gedeihe inmitten von Seuchen. (KMF 209).

Wie kann man nur so abgehobene Sachen schreiben! Ich verstehe mich selbst nicht. [...] Und dann muß noch meine Veranlagung anders sein. In allem und jedem: unerbittliche Opposition! (KMF 210)

In der Figur der lesbischen Vampir-Dichterin Emily, die in die männliche Domäne der Literatur eingebrochen ist, hat sich Elfriede Jelinek eines ihrer eigenen metaliterarischen Selbstporträts geschaffen, das auch das Verhältnis von Schreiben und Leben aus dem radikalen Zwischen- und Gegenraum der Untoten heraus von der Desillusionierung nicht ausnimmt.⁵⁹

Das Stück bricht schroff ab mit dem verbalen Hinauswurf des Publikums, das sich von den zwei überlebenden männlichen Vampiren förmlich attackiert fühlen muß. »Jetzt Licht und sofort fort bitte« (KMF 265). Ein letztes schillerndes Showdown für transzendental wie semiologisch obdachlos gewordene lebende Leichname? Die Produktion von Untoten in der Literatur wird indes weitergehen, zumal sie selbst an jenem Wiederholungszwang leidet, der auch konstitutiv für die Heim-Suchungen des Vampirs ist.

[[[[untote Texte, blutiges Antiquariat (Barbara Neuwirth & Co.)

Sei es nun dem einflußreichen Vorbild der Jelinek oder einem zunehmend irrationalistischen Zeitgeist zuzuschreiben: der Vampir ist seit den späten 80er Jahren auch im deutschsprachigen Raum wieder en vogue geworden. Wie angedeutet sind es häufig schreibende Frauen, die ihn als literarische Projektionsfläche für sich entdecken, wobei die These aufzustellen wäre, daß die Bearbeitungen der spät- bis postmodernen Ära generell weniger auf die Vernichtung des Vampirs, sondern eher auf seine mehr oder weniger metaliterarische Kultivierung abheben.

Beispielhaft dafür ist der Text eines Schweizer Autors, nämlich Adolf Muschg's »Erziehungsroman eines Vampirs« mit dem Titel »Das Licht und der Schlüssel« von 1984,⁶⁰ dem Jahr auch der Erstpublikation von Jelineks Text in der Gra-

⁵⁹ Vgl. Claes (Anm. 23), S. 90ff.

⁶⁰ Adolf Muschg: Das Licht und der Schlüssel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984. Vgl. dazu Claes (Anm. 23), S. 127-195

zer Literaturzeitschrift »manuskripte«. Narratologisch interessant an Muschgs intertextuell-drakulistischem Roman ist vor allem, daß er seinen Vampir (der als Hommage an H.C. Artmanns Vampirliste [GR 175] »Samstag« heißt) zum Ich-Erzähler und damit zur Problematisierungsinstanz seiner eigenen Fiktionalität gemacht hat: der Roman, der quasi entlang seiner Vorlage (Stoker) geschrieben wurde, versucht in Person eines Museumswärterers namens Van Helsing (!) den Protagonisten in bezug auf dessen »untote« Existenz Lügen zu zeihen. Gleichzeitig formuliert er in einer luziden Montage eines literaturwissenschaftlichen Kommentars die Gender-Perspektive auf Stokers Klassiker:

Wissen Sie, was drin steht? fragt der Junge. [/] Fünf Männer jagen zwei Frauen. Eine Frau wird zur Strecke gebracht, die andere verhaftet – verheiratet, wollte ich sagen. Diese fünf Männer kämpfen in verteilten Rollen. Vier geben sich als feine Leute aus, ein englischer Psychiater, ein englischer Advokat und ein amerikanischer Selfmademan. Für besondere Operationen ziehen sie einen holländischen Wundermann zu, Professor van Helsing. Der fünfte, genannt Dracula, spielt den bösen Feind, das teuflische Ungeheuer. Aber im Grunde wollen sie alle dasselbe: die Frauen fertigmachen. Dracula mit offenen Karten, die Kavaliere unter dem Vorwand, sie vor ihm zu beschützen. Das Buch schildert einen Zweifrontenkrieg gegen den wahren Feind, der zwei Brüste hat und einen Schoß: unkontrollierbar, unverzeihlich. Eine einzige Zangenbewegung gegen den verfluchten Sex. Die Frau ist der Wunsch, und Wünsche dürfen nicht sein. [/] Steht das drin? fragte Mona.⁶¹

1988 erschien dann im Wiener Frauenverlag der Sammelband »Blaß sei mein Gesicht. Vampirgeschichten von Frauen«, herausgegeben von Barbara Neuwirth, Jg. 1958, Wissenschaftslektorin des Verlags und Verfasserin phantastischer Geschichten, die sich damit, wie sie sagt,⁶² einen langgehegten Wunsch erfüllt hat. Zwei Dutzend Autorinnen hatten Neuwirths *call for tales* Folge geleistet. Die Anthologie wurde 1990 noch im Suhrkamp Taschenbuchverlag nachgedruckt⁶³ und hat bis heute zwei Auflagen verkauft.

Betrachten wir die Anthologie eingedenk ihres Charakters als literarische Auftragsarbeit auch als programmatisches Korpus einer weiblichen Sicht auf Vampire, läßt sich folgendes feststellen: Bei den verschiedenen Prosastücken handelt es sich eher um eine Bestandsaufnahme bzw. Travestie bestehender Motivregister als um radikale Neuansätze. Das Generalthema ist Lust und Grauen, die Bandbreite groß. Es gibt männliche und weibliche Vampire, lesbische und heterosexuelle, Feindbilder, erotische Tagträume, Kastrationswünsche (Edith Knefl: »Vollmondnächte«), die Rückführung des Vampirs auf urlaubsmäßigen Balkan-Lokalkolorit (Eva Anna Welles: »...der Sage nach

⁶¹ Muschg, Das Licht und der Schlüssel (Anm. 60), S. 290f.

⁶² Unveröffentl. Interview mit dem Verfasser.

⁶³ Zit. n. folgender Ausgabe mit der Sigle BSMG: Blaß sei mein Gesicht. Vampirgeschichten von Frauen. Hrsg. v. Barbara Neuwirth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990 (= Phantastische Bibliothek 267)

auf Santorin»; Renate Schneider: »Mara und die Fremde«), Satire (Heidi Pataki Kochrezepttravestie »böse miene zum bösen spiel oder wie man vampire tötet«), Kitsch und herkömmliche Phantastik sowie an Rosendorfer anschließende Gedankenspiele mit dem Begriff »Sozialschmarotzer« (vgl. BSMG 201, 205). Weiters findet sich hier der Geschlechterkrieg mit einem »Tiermenschen« (Maria Elisabeth Brunner) sowie feministischer Klassenkampf mit einem kleinen Augenzwinkern, wenn in Karin Ricks Erzählung der schnöselige junge Mann aus einer Industriellenfamilie von seiner Hauslehrerin ausgesaugt wird, damit »sie für die Unternehmensleitung doch auf die Töchter zurückgreifen müssen« (BSMG 52). Viele Texte mit weiblichen Vampiren sind damit beschäftigt, das utopische Potential des Vampir auszuloten bis auszubeten, das die Jelinek in ihrem Stück durchkreuzt hatte: die Vampirexistenz als universale Wunscherfüllung (ein ewig radikales Leben und eine kompromißlose eigene Sexualität, gewissermaßen als Korrektur des letalen Endes der »Braut von Korinth«). Auffallend ist auch, daß die meisten Erzählungen auf eine in der Phantastik bewährte realistische *écriture* zurückgreifen und nur ein Viertel der Texte in der einen oder anderen Form an die Traditionen der österreichischen Avantgarde anschließt (Maria E. Brunner, Margarethe Herzele, Heidi Pataki, Margarete Windsperger-Polsterer, Susanna Bach, Gertrud Sberlo).

Kurz sei hier noch auf den Text der Herausgeberin Barbara Neuwirth eingegangen (BSMG 131-140). Er trägt den Titel »Eine von IHNEN« und wirkt wie eine Kontrafaktur auf Ingeborg Bachmanns Erzählung (vorher: Hörspiel) »Ein Geschäft mit Träumen«⁶⁴: Die Protagonistin, eine bildende Künstlerin, fühlt sich von einem »seltsamen« Antiquariat angezogen, wo sie eine alte Faust-Ausgabe aus dem 16. Jhdt. ersteht (BSMG 131). Dadurch gerät sie in den Bann des unheimlichen alten Antiquars, der ihr prophezeit, sie sei »eine von uns. Vielleicht bist du bald eine von IHNEN« (BSMG 137) – wobei das Rätsel, wer »wir« und wer »sie« sind, im Text ungelöst bleibt. Durch textuelle *clues* (Bißmale auf der Haut, vgl. BSMG 134) wird dem Leser indes der vampirische Kontext deutlich gemacht, während sich die Protagonistin auch zunehmend von ihrem Freund Sam entfremdet und ihrer eigenen Wege geht. In der Wahndee, fliegen zu können, springt sie schließlich vom Dach ihres Hauses, Sam kommt gerade noch rechtzeitig, um die Leiche – »ein unkenntlicher, kleiner, verschrumpelter Körper« (BSMG 140) – identifizieren zu können; ihm bleibt die Hoffnung, »daß es doch nicht Schlemil sei und daß sie zu ihm zurückkehren würde. Eines Tages oder eines Nachts« (ebda.).

Auffallend ist, wie erwähnt, die Nähe zu Bachmanns parabolischem Text, dessen Protagonistin freilich noch phantastischer im Antiquariat nicht Bücher,

⁶⁴ Siehe Bachmann, Werke (Anm. 17), Bd. I, S. 177-216 bzw. Bd. II, S. 41-47

sondern Träume kauft. Die Zeichnung des düsteren Ortes und seines unheimlichen Inhabers stimmt aber bis ins Detail überein – sogar was die Fliegen (BSMG 136f.) betrifft –, was angesichts der Tatsache, daß Barbara Neuwirth laut Eigenaussage jene Bachmann-Erzählung nie gelesen hat, wohl nur so zu erklären ist, daß das Antiquariatsmotiv quasi eine Standardsituation in der phantastischen Literatur darstellt. Es gibt aber auch noch andere intertextuelle Anspielungen in Neuwirths Text, etwa den Ankauf der Faustausgabe, der hier einem Teufelspakt gleichkommt, und der Name der Protagonistin, Schlemil, der auf Adalbert Chamisso's schattenlosen Protagonisten (mit stummem h) verweist. Und schatten- wie spiegelbildlos ist ja auch der Vampir (wie dies auch eine andere Erzählung in der Anthologie als Schlüsselmotiv verwendet, vgl. BSMG 107f.).

Barbara Neuwirths Erzählung, die der klassischen Phantastik des 19. und 20. Jhdts. verpflichtet ist, ist freilich opaker als andere Texte im Sammelband, die ihre Botschaft oder Pointe mit didaktischer Verve transportieren. Wesentlich scheint mir in diesem Kontext das Moment der Entfremdung, das sich durch den manischen Bücherkauf im allgemeinen und konkret durch die Faustausgabe zwischen Schlemil und ihrem Freund Sam etabliert. Sam ist es auch, der polemisch zu ihr meint, daß eines Tages »die Bücher dich auffressen werden« (BSMG 134). Diese klären nicht auf, sondern fungieren als Transmittersubstanz des Vampirismus, wie der alte Antiquar erklärt: »du hast uns zwischen zwei Buchdeckeln in dein Haus mitgenommen« (BSMG 137). Ebenso dient das Holzkreuz, das Schlemil empfängt, nicht als apotropäisches Mittel, sondern als Instrument zum Bluttrinken (BSMG 136).

Ähnlich wie im Fauststoff führt auch bei Neuwirth die mit diabolischen Mitteln scheinbar gewonnene Freiheit (als im Fliegen hypostasierte Erweiterung des eigenen Spielraumes) in den (hier: wahnhaften?) Untergang. Es bleibt der Interpretation des Lesers überlassen, ob die Protagonistin eine Vampirin geworden ist und nur ihre stofflichen Überreste zurückgelassen hat, ob sie eine der »Lemuren« wird, wie sie im Hinterzimmer des Antiquars hocken (BSMG 138) oder ob sie schlicht tot ist. Der Prozeß ihrer vampirisch-intellektuellen Selbstfindung gleicht jedenfalls einem Teufelspakt; hier wurde das Faustmotiv konsequent auf die künstlerisch produzierende Frau übertragen. Ihr Emanzipationsversuch ist absturzgefährdet, auch wenn ein neues, höheres – aber v.a. untotes – Leben wartet?

Im Gespräch hat Barbara Neuwirth formuliert, am Vampir habe sie am meisten die Idee fasziniert, »dem Tod ein Schnippchen zu schlagen«. Dem Tod meint aber auch die Schrift bzw. der/die Schreibende ein Schnippchen zu schlagen. So ist es auffallend, daß der Vampir im späten 20. Jhd. nicht nur zur Darstellung enthemmter Sexualität bzw. sexueller Gewalt eingesetzt, sondern daß er häufig auch einer Allegorie des Schreibens bzw. der Situation des/der Schreibenden dienstbar gemacht wird, und dies nicht nur in einer Li-

teratur von Frauen, sondern etwa auch bei Adolf Muschg (ja schon bei Richard Dehmel vor mehr als 100 Jahren im Gedicht »Bastard«⁶⁵).

Alles in allem bleibt indes angesichts von feministischen Unternehmungen wie »Blaß sei mein Gesicht« oder »Rote Küsse« die Frage, ob das Feindbild Vampir, das der polemischen Denunziation diene, leicht(fertig) als Identifikationspotential nutzbar gemacht werden kann. Trotz seiner fast beliebigen Umwertbarkeit ist es nämlich die Maske des Todes, sein fehlender Wiederschein im Spiegel, das Zelebrieren des Opfers, das Stigma der äußersten Irrealität, was diese Figur zu einer problematischen Projektionsfläche für Utopien macht. In diesem Punkt sind Elfriede Jelineks und Barbara Neuwirths Texte helllichtiger als die so manch anderer Autoren und Autorinnen. Für sie alle gilt freilich, was der Vampirautor Muschg als Literaturwissenschaftler gewissermaßen als das kathartische Moment des Vampirismus und sein literarisches Reproduktionsprinzip formuliert hat: »Trivial ist der Vampir nur als literarische Figur. Als reales Bedürfnis überwältigt er alle Hüter der Schwelle und holt sich im Dunkeln, was er braucht. Wir selbst wollen's dann nicht gewesen sein. Dafür haben wir ja ihn: als blinden Fleck unserer Wahrnehmung.«⁶⁶

⁶⁵ Vgl. Paulowitz (Anm. 15), S. 69f.

⁶⁶ Adolf Muschg: Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift f. Karl Pestalozzi zum 65. Geb. Hrsg. v. Wolfgang Groddeck u. Ulrich Stadler. Berlin: De Gruyter 1994, S. 437ff., hier S. 439

DÁNIEL LÁNYI (BUDAPEST)

Kleistsche Konstellationen in Josef Winklers »Friedhof der bitteren Orangen«

»Searching for brain details«, beschreibt John Travolta seine Tätigkeit in Tarantinos »Pulp Fiction«, während er nach Gehirnpatzen eines schwarzen Jungen sucht, und die Zuschauer bersten vor Lachen. Es ist dieses Erlebnis des mitgerissenen, zugleich Distanz suchenden Lachens, in dem ich zwei einander scheinbar weit entfernte Prosawelten, jene Heinrich von Kleists und Josef Winklers, für miteinander verbindbar halte.

Bei Kleist wie auch bei Winkler richten die Erzähler Scharen von Personen auf grausamste Art hin, das Pan-Tragische, ja fast voraussehbare Kalkül bei Kleist und das Groteske und Makabre bei Winkler erscheinen jedoch dem Leser oft als eine Gratwanderung zwischen Tragischem und Komischen: schon wieder ein ausgequetschtes Gehirn, lieber das Buch weiter weg halten, sonst werden einem noch die Kleider beschmutzt.

Mitgerissen sein und zugleich Distanz suchen: mit dieser heuristischen Kategorie denke ich den Kern meiner persönlichen Ergriffenheit durch Kleists und Winklers Prosa erfassen zu können; in beiden Textuniversen werden nämlich Konstellationen etabliert und mit einer Eindringlichkeit dargestellt, die das Gefühl des Betroffenseins bewirken, zugleich ist es aber der, beiden Erzählverhalten innewohnende, Hang zur Überanstrengung und völligen Ausreizung einer fiktionalen Situation zum einen und das narrative Verfahren zum anderen, die eine Identifikation mit einer wie auch immer vermeinten *mens auctoris* ausschließen.

Dieses wichtige, aber äußerst unscharfe Moment des Begriffenseins sollte im Folgenden, wo ich den Kleistschen Konstellationen bei Winkler nachgehe, nur als Einstiegshilfe, als biographische Spur genommen werden, die die Verknüpfung von Hypotext und Hypertext¹ nachvollziehbar macht. Statt einem

¹ Vgl. zur Terminologie Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993 (es 1683).

öffentlichen Zur-Schau-Stellen des hermeneutisch zwar unausklammerbaren, zugleich aber partikularen Prozesses von Begreifen, was mich – in beiden Textwelten auf ähnliche Weise – ergreift, möchte ich eher jene Eigenschaften der Texte herausarbeiten, die ihre Verknüpfung ermöglichen und legitimieren.

Zuerst fällt eine thematische Ähnlichkeit auf: In vielen der 85 kurzen Geschichten im »Friedhof der bitteren Orangen« trifft man auf eine ähnliche Konstellation, wie sie in Kleists »Erdbeben in Chili« präfiguriert ist.² Ein kirchliches Fest, ein sakrales Ereignis wird von einem Zwischenfall gestört, die Geschehnisse nehmen eine völlig andere Bahn und aus dem symbolischen Akt der Affirmation wird ein *Umsturz aller Verhältnisse*. Das Ver-Rücken der normalen Ereigniskette läßt eine andere, bislang verborgene Seite der vorherrschenden Ordnung hervortreten: das Sakrale schlägt ins Brutale, die Ordnung ins Chaos um.

In Giuliano, in der Nähe von Neapel, wo im Juni 1988 mehr als zehntausend Menschen bei einem Fest zu Ehren der Madonna der Statue der Jungfraumaria folgten, die auf einem Wagen von zehn Ochsen gezogen wurde, erlaubten sich ein Paar Burschen einen Scherz und riefen, Ein Erdbeben! Ein Erdbeben! Während hunderte Menschen in die Via Ligante drängten, in die Straße, die aus dem Zentrum führt, und mit demselben Warnruf auf den Lippen hysterisch durcheinanderliefen und aus der Gasse flohen, wurden von dem Schreien und dem Durcheinanderlaufen der Menschen auch die zehn Ochsen erschreckt, die in diesem Moment den Wagen der Friedensmadonna über die Via Ligante ins Zentrum zogen. Die aufgeregten Ochsen begannen mit der Madonna die enge Straße entlangzulaufen und Menschen mitzureißen. Maria de Rosa, ein achtjähriges Mädchen, wurde von der flüchtenden Menschenmenge niedergestoßen, weinte und schrie, bis es von den zehn Ochsen niedergetrampelt und vom Wagen, auf dem die Statue der Madonna stand, überfahren wurde. Verzweifelt suchten die Verwandten das Mädchen in der kreischenden Menschenmenge, bis sie es blutüberströmt auf dem Boden fanden. Mit dem fürchterlich zerfleischten Körper liefen sie zum Krankenhaus von Giuliano.³

Winkler, so ließe sich ohne weiteres festhalten, installiert in seinen kurzen Texten Konstellationen, wie sie im »Erdbeben« vorgeprägt sind, wobei er besonders von den fast voyeuristischen Beschreibungen des Absterbens und Zugrundegehens jedweder Autorität bei Kleist am meisten fasziniert sein mochte:

Sie fand das ganze Kloster schon in Flammen [...] Sie wollte der Äbtissin, welche die Hände über ihr Haupt zusammenschlug, eben in die Arme sinken, als diese, mit fast allen ihrer Klosterfrauen, von einem herabfallenden Giebel des Hauses, auf eine schwächliche Art er-

² Zitiert wird nach: Josef Winkler: Friedhof der bitteren Orangen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990 (in der Folge zitiert als Friedhof) und bei den Texten Kleists nach Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. München: Hanser ⁹1993 – Das »Erdbeben von Chili« wird als »Erdbeben« zitiert, »Der Findling« als »Findling«, »Die Verlobung in St. Domingo« als »St. Domingo«, »Die Marquise von O.« als »Marquise«.

³ Friedhof, S. 24

schlagen ward. [...] Sie hatte noch wenig Schritte getan, als ihr schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus.⁴

Zwischen dem Beben der Erde und dem Beben der Gemüter entsteht aber eine Konstellation des Gleichgewichts, die mit der oft zitierten, und von Kleist mehrmals verwendeten Wölbung versinnbildlicht wird: »der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben«.⁵ Das Erdbeben verleiht also der Kleistschen Erzählung nur die Initialzündung, es ebnet, wollte man sich eines Zeugmas bedienen, nicht nur die Stadt St. Jago ein, sondern auch den Weg zur Utopie.

Im idyllischen mittleren Teil wird nämlich der im Modus des *als-ob* beschriebene Garten Eden entworfen, in dem die Protagonisten in die ikonographische Position der heiligen Familie gesetzt werden. (Das Aufeinanderprojizieren des Alten und des Neuen Testaments sollte in Hinblick auf die scheinbar etablierte triadische Geschichtskonstruktion im »Marionettentheater«-Aufsatz nicht befremden.) Der Umsturz dieser utopischen Verhältnisse erfolgt mit der Restauration der alten Ordnung: die *heilige* Familie wird bei einer *heiligen* Messe von den Gläubigen abgeschlachtet.

Das Beben führt also bei Kleist, – dies ein anderer Anhaltspunkt auch bei Winkler – zu einer Offenlegung der anderen, versteckten Seite einer katholisch-autoritär geprägten Ordnung (bei Winkler wären hier besonders auch die Szenen zu nennen, bei denen die Durchführung eines sakralen Aktes nur durch das Quälen und Töten eines Menschen möglich wird). Die einander ähnelnden Konstellationen und die daraus resultierende ideologiekritische Einsicht läßt sich aber mit einem diskursanalytischen Ansatz noch weiter differenzieren. Kleist bleibt nämlich trotz aller Radikalität dem christlichen Diskurs verhaftet: Es ist, als ob die positiv besetzte neutestamentarische Utopie die Dynamik der berühmten Allegorie von Plus und Minus (im »Käthchen von Heilbronn« und in der »Penthesilea«) nur in einen negativen, apokalyptischen Gegenpol umschlagen würde. Das Erdbeben führt zum *Er*-beben der Ordnung, die christliche Grundkonstellation bleibt aber erhalten. Die Jungfrau Maria und Josef werden niedergemetzelt, der kleine Jesus-Philipp bleibt jedoch am Leben, nur um in einer anderen Erzählung, im »Findling«, in der Funktion des Satans aufzutreten. Eine inverse, aber christliche Konstellation.

⁴ Erdbeben, S. 149

⁵ Erdbeben, S. 146

Das Sakrileg (das Schänden und Töten Marias) wird hier zudem noch von den Figuren der fiktionalen Welt begangen.

Winklers Prosa ist hier radikaler. Die Sprache, die Denkweise und die Ikonographie des Katholizismus fungieren hier nur als Zitat, als architextuelle Vorlagen, mit denen parodistisch umgegangen wird. Der Diskurs des Katholizismus wird als menschen- und körperfeindlich, pervers, abstrus, zugleich aber auch komisch dargestellt. Die Radikalität wird dadurch nur verschärft, daß das Sakrileg hier nicht von den Figuren der fiktionalen Welt, sondern von der Narration selbst begangen wird: »In der Casa del Rosario sah ich einen großen Emailteller, auf dem das Brustbild des grinsenden und einen roten Talar tragenden Papstes Johannes Paul II. eingebrannt war. Ein tunesischer Straßenjunge wird sich über diesem Teller ergießen, und ich werde andächtig, als wäre es der Leib Christi, seinen Samen auf dem Papstkopf mit Messer und Gabel zerschneiden und mit einem Löffel aufschlemmen.«⁶ Die Empörung ist der Zensoren Sache, so sollte die Aufmerksamkeit eher auf den hohen Grad der Strukturiertheit dieses Bildes gelenkt werden, die eine rhetorische statt einer mimetischen Lektüre des Buches nahelegt: im Rahmen einer neuen Ikonographie, die nur als Farce an die althergebrachte Ordnung erinnert, wird hier aus Bruchteilen des christlichen Diskurses und mit anderen Einsprengseln eine wilde Apotheose des Nicht-Katholischen, Nicht-Patriarchalischen und Homosexuellen erstellt. Ohne jetzt auf eine rhetorische Analyse dieses, oder eines anderen Bildes eingehen zu können, nehme ich die Rhetorisiertheit als Stichwort, um die Kleistschen Konstellationen bei Winkler aus einem anderen Aspekt zu beleuchten.

Es ist nämlich nicht nur ein ähnlicher Handlungsablauf, der die beiden Textkorpora miteinander verbindet, sondern es stecken auch – worauf bereits in der Einleitung ironisch verwiesen wurde – im Zentrum beider Prosawelten die gleichen Themen: bei Kleist wie bei Winkler geht es letztendlich um den Körper, um sein Äußeres und sein Inneres und um seine Grenzen. Beide erforschen die Möglichkeit eines Eindringens in den Körper und beide inszenieren letztendlich ultimative Situationen, in denen diese Grenzen gewaltsam überschritten werden. In einem zweiten Anlauf möchte ich, diese thematische Ähnlichkeit vor Augen haltend, die grundsätzlichen Unterschiede beider Textwelten anhand der Funktion der Tropen untersuchen.

Im »Erdbeben« werden die Körper der Protagonisten, also von Jeronimo, Donna Constanze und Josephe mit einer Keule geöffnet, dem kleinen Juan wird der Schädel »an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert« bis man ihn »mit aus dem Hirne vorquellenden Mark«⁷ sieht.

⁶ Friedhof, S. 167

⁷ Erdbeben, S. 158

Im »Findling« wird Colino »durch einen vom Gesims [...] herabfallenden Stein, eine schwere Wunde am Kopf«⁸ zugefügt, seinem Doppelgänger Nicolo wird dafür »das Gehirn an der Wand« eingedrückt⁹ und das Dekret in den Mund gestopft.

In der »Verlobung in St. Domingo« jagt Gustav sich »die Kugel [...] durchs Hirn«, ¹⁰ in der »Marquise von O.« dagegen spießt der als Engel des Himmels erscheinende Graf F. einen seiner Soldaten auf, bevor er die Marquise aufspießen würde: »Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte«.¹¹

Diese gewaltsamen Handlungen, die aus der vorhergehenden Geschichte weder soziologisch noch psychologisch motiviert erscheinen, finden eine mögliche Erklärung im Lichte der obigen nebulösen Anwendung des Wortes *aufspießen* (also: der Graf F. spießt den Soldaten wie die Marquise auf).

Das thematische Zentrum wird in den meisten Erzählungen und Dramen von Kleist vom versuchten, geschehenen oder gefürchteten Beischlaf gebildet, wobei auffällt, daß die Sprache an dieser Form der Überschreitung der Grenzen des Körpers letztendlich immer scheitert, zur Ellipse, zum Euphemismus flüchtet, oder aber allegorische Räume schafft, bei denen das Eintreten durchgehend problematisiert wird. Die ganze gewaltige Sprachmaschinerie wird eingesetzt, um die unerhörte Begebenheit der Penetration faßbar und somit domestizierbar zu machen; der Sexualverkehr steht aber außerhalb der Grenzen der Sprache des Kleistschen Erzählers.

Die Gewalttätigkeit der Kleistschen Texte und ihre Unterschiede zu Winklers »Gewalttätigkeiten« denke ich gerade durch dieses Scheitern erklären zu können. Bei aller Unsicherheit Kleists, der Sprache, und bei allen Verunsicherungsstrategien der Figuralität gegenüber kann die Brutalität und das »Krankhafte« (wie das Goethe kongenial formuliert hat) seiner Werke durch das Herausstellen einer durchgehenden metaphorischen Operation zu einem Erklärungsmuster geführt werden: die tabuisierte Penetration führt notgedrungen und zwanghaft zu einer Verschiebung, wobei das Sem (in den Körper) *eindringen* beibehalten wird und bloß die Öffnungen des Körpers andere werden. Mit dem Nachzeichnen, der auf ein infantiles Mißverständnis zurückführbaren Auswahl der Selektions- und Substitutionsprinzipien, ließe sich viel von der Wildheit in Kleists Werken erklären.

Heimisch werden in der Metapher? Eine auch bei Kleist zu kurz greifende tiefenpsychologische Auslegung geht bei Winkler überhaupt nicht auf. Zum

⁸ Findling, S. 203

⁹ Findling, S. 214

¹⁰ St. Domingo, S. 194

¹¹ Marquise, S. 105

einen, weil den als Bekenntnisbücher konzipierten und soziologisch-psychologisch orientierten Ermittlungen nichts ferner liegt als die Verdrängung, zum anderen aber – und dies ist der Aspekt, den ich noch kurz erwähnen möchte –, weil bei Winkler selbst die rhetorische Tradition provoziert und unterlaufen wird, die solche Sinnzuweisungen ermöglichen würde:

Um die Jesuoblatten backen zu können, hatte ein Mönch im Klostergarten eigens ein Weizenfeld angelegt, erntete es eigenhändig, drosch und mahlte das Korn. Während die versammelten Mönche und Nonnen Psalmen rezitierten, knetete er den Hostienteig und buk ihn in den Hostieneisen, mit denen einst der heilige Franziskus den Leib Christi herausgebakken und an die Kirchen und Klöster verteilt hatte.¹²

Das von Winkler oft verwendete Spiel besteht darin, daß die andere Hälfte des Symbols *Hostie* zwar wahrgenommen, zugleich aber ihrer Transzendentalität beraubt wird, womit der Leib Christi verfügbar gemacht wird.

An anderer Stelle, in einer skurrilen Auflistung wird dann die Bereitschaft aufgekündigt, sich am metonymischen Funktionieren der Sprache komplizenhaft zu beteiligen: »Nero ließ seine Mutter Agrippina töten, ihr den Bauch aufschneiden, um zu sehen, wo er neun Monate lang gelegen hatte. In Arquá bei Padua sprengte ein englischer Tourist die Gruft um Francesco Petrarca und entwendete einen Armknochen des Dichters.«¹³ Die schlaue ausgewählte Einsatzgeschichte verweist wieder auf die Aufkündigung der Tropik der Sprache: die Armknochen können unmöglich in die Metonymie *des Dichters Hand* umgewandelt werden, dadurch gewinnt die Tat des englischen Touristen keine in der Tropik der Sprache aufgehende und beruhigende Bedeutung und bleibt somit was sie ist: Grabschändung.

Es ist ein langer, und hier nur skizzenhaft nachgezeichneter Weg von den herausquellenden Gehirnen bis zu den Armknochen von Petrarca. Mir wurde aber durch die Analyse der Kleistschen Konstellationen bei Josef Winkler zum einen klar, daß Kleists sich jeder dekonstruktivistischen Analyse freigebende Werke im Vergleich mit Winkler sich als in der Sprache und ihrer Rhetorik beheimatet entpuppen, zum anderen gewann ich doch eine Einsicht in meine Ergriffenheit von Winklers Texten, deren Faszination und Irritation aus dem Gestus des Aufkündigens (und der daher rührenden Revitalisierung) der rhetorischen Tradition hervorgeht.

¹² Friedhof, S. 53

¹³ Friedhof, S. 386

PETER PLENER (WIEN)

Der Tor und der Knochenmann. Die Kriminalromane von Wolf Haas

Raymond Chandler wußte noch sehr genau zu bestimmen, was Kunst sei und vermittlels welcher Ingredienzien und Instanzen der Kriminalroman funktionsfähig ist:

In allem, was Kunst genannt wird, liegt eine Eigenschaft der Erlösung. Sie kann rein tragisch sein, wenn es sich um eine große Tragödie handelt, und sie kann in Mitleid und Ironie bestehen oder auch in dem rauhen Gelächter eines starken Mannes. Aber durch die anröchigen Straßen muß ein Mann gehen, der selbst nicht anröchig ist, der weder befleckt noch furchtsam ist. Der Detektiv in Geschichten dieser Art muß solch ein Mann sein. Er muß, um eine recht abgegriffene Phrase zu gebrauchen, ein Mann von Ehre, ein Mann mit Instinkt, ein Mann des Unvermeidlichen sein, ohne daran zu denken und ganz gewiß, ohne darüber zu sprechen. Er muß der beste Mann in der Welt und ein guter Mann für jede Welt sein. Sein privates Leben interessiert mich wenig.¹

Den genannten Kriterien zufolge haben die Kriminalromane von Wolf Haas nichts mit »Kunst« zu tun. Es geht nicht um Erlösung, es sind keine großen Tragödien, Mitleid kommt nicht wirklich zum Tragen – und das »rauhe Gelächter eines starken Mannes« fehlt in jedem Fall. Die Räume um seine Figuren *scheinen* nicht anröchig, *scheinen* vielmehr territorialen Banalitäten des Alltags angeglichen (*sind* also berüchtigt). Dabei wird gesprochen, ständig, unablässig wird gesprochen, geredet, getratscht, mitgeteilt, räsoniert, wiederholt und all das immer wieder. Die »Regie« der Dialoge und Monologe führt ein Autor, der sich wiederum der sprachlichen Mittel sehr bewußt ist.

Raymond Chandler schrieb über Dashiell Hammett, er habe das Verbrechen den Leuten zurückgegeben, denen es gehört. Ich habe das in einem Beitzext zu meinem ersten Krimi auf-

¹ Raymond Chandler: Mord ist keine Kunst. In: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2 Bde. Hg. v. Jochen Vogt. München 1971, S. 164-185, hier S. 184

gegriffen: »Chandler meinte im Alter über diese Aussage: Selbst Hammett konnte den Leuten das Verbrechen nicht zurückgeben. Da müßten seine Romane wie schlampig dahergetratschte Geschichten klingen.«²

Diese scheinbare Nachlässigkeit der Sprachführung stellt sich aber nicht ohne weiteres ein, denn: »Bewußt schlampig schreiben, das erfordert allerdings Konzentration.«³

Wolf Haas, 1960 in Maria Alm geboren, promovierter Linguist (mit einem Standardwerk über »Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie«⁴) und zwei Jahre Lektor in Swansea, später erfolgreicher Texter in der Werbebranche, hat nach einem unbeachteten Debüt⁵ mit bislang fünf Kriminalromanen⁶ dieses Genre der österreichischen Literatur neu positioniert. Im Jänner 1999 erhielt er den Deutschen Krimipreis.

Haas spielt in seinen Texten die Möglichkeiten des Kriminalromans konsequent durch, wodurch sich diverse Gemeinsamkeiten und Differenzierungsmöglichkeiten ergeben.

Die Kategorie der »Perspektive« nach Gérard Genette⁷ wird in den unterschiedlichsten Varianten durchgespielt. Primär handelt es sich um unfokussierte Erzählungen: der heterodiegetische Erzähler (der nicht seine eigene Geschichte erzählt) weiß zumeist alles über plot und story, seine Exkurse und Kommentare (überdies die Konzentration auf Details anstatt einer Rekapitulation blitzartig abgewickelter Recherchen) bewirken eine Anachronie; überdies werden Pro-⁸ und Analepsen miteinander verflochten. Die Wechsel von Diegesis und Mimesis erschweren zusätzlich eine Festlegung des Erzählertypus.

Im vierten Roman, »Ausgebremst«, liegt zumeist eine externe Fokussierung vor, der autodiegetische Erzähler wird im Verlauf der mittels verschiedener Textsorten quasi »polyphon« strukturierten Handlung mit neuen Erkenntnis-

² Zit. nach Claus Philipp: Weltbetrachtungen aus dem Augenwinkel. In: Der Standard v. 12.3.1998, S. 13

³ Ebda.

⁴ Wolf Haas: Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie. Stuttgart 1990 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 233)

⁵ Wolf Haas: Die Liebe in den Zeiten des Cola-Rausches. Wien 1993

⁶ Wolf Haas: Auferstehung der Toten. Reinbek bei Hamburg 1996 (rororo thriller; 43244); Ders.: Der Knochenmann. Reinbek bei Hamburg 1997 (rororo thriller; 43528); Ders.: Komm, süßer Tod. Reinbek bei Hamburg 1998 (rororo thriller; 43287); Ders.: Ausgebremst. Reinbek bei Hamburg 1998 (rororo thriller; 43325); Ders.: Silentium! Reinbek bei Hamburg 1999 (rororo thriller; 43346).

⁷ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus d. Franz. v. Andreas Knop, mit einem Vorw. hg. v. Jürgen Vogt. München 1994 (UTB für Wissenschaft)

⁸ »[U]nd dem Brenner ist vorgekommen, als wäre durch das fehlende Nein ein richtiges Loch in die Luft gerissen worden, und momentane Wahnvorstellung, daß es ihn in dieses Luftloch hineinreißt, praktisch Horrorfilm. Und ich muß ganz ehrlich sagen, so ist es dann wirklich gekommen.« (Haas, Silentium!, S. 36)

sen konfrontiert, sodaß verschiedene Erzählebenen nebeneinander zu stehen kommen. In allen Romanen ist keine neutrale Erzählsituation gegeben, da bereits durch die sprachliche Form (etwa den elliptischen Sprachgestus) derartige Möglichkeiten ausgeschlossen werden. Hinzu kommt die Anreicherung mit »realen« Bezügen zu Personen und Vorfällen des »öffentlichen Interesses« sowie Orten von hohem Bekanntheitsgrad (Kaprun, Schitourismus, Aktenzeichen XY, Rettungswesen, Formel 1, Kirche, Salzburger Festspiele etc.), sodaß eine massive Anhäufung von Leerstellen, in letzter Konsequenz eine Lenkung (die etwa auch über den präzisen Einsatz von Tempusformen abläuft), zu verzeichnen ist.

Auferstehung der Toten

*Von Amerika aus betrachtet, ist Zell ein winziger Punkt.
(Haas, Auferstehung, p.5)*

In Zell am See wird ein amerikanisches Ehepaar erfroren im Sessellift gefunden, nebeneinander, in den Sesseln der gegenläufigen Beförderungsseile, hoch über dem Tal. Warum sie nebeneinander sitzen, wer die Maschine an- und abstellte, ist nicht zu ermitteln, und der vormalige Polizist Simon Brenner wechselt den Beruf: »Und Anfang März taucht der Brenner auf einmal wieder auf. Aber nicht als Polizist, sondern als Privatdetektiv. Es war nämlich eine Versicherungsgeschichte.«⁹ Die scheinbare Langsamkeit der Figur (vgl. – bei aller Divergenz – Studer, Duffy, Maigret, Columbo usw.) und das Verlieren in scheinbar nebensächlichsten Details entpuppt sich in der Folge als einzig mögliche Methode, Licht in die mörderischen Verwicklungen rund um einen einflußreichen Fremdenverkehrsmagnaten, den sogenannten »Vergolder«, zu bringen. »Dem Brenner seine Methode ist es natürlich gewesen, daß er sich den ganzen Kleinigkeiten gewidmet hat, also daß er da keine Unterschiede gemacht hat, quasi wichtig oder un-. Aber das ist ja nicht richtig eine Methode gewesen. Das war ja nur, weil der Brenner einfach so gewesen ist und gar nicht anders gekonnt hätte.«¹⁰ Der Handlungsverlauf ist mit Repetitionen – mitunter Retardierungen – stark durchsetzt, insbesondere in der Sprachfüh-

⁹ Haas, Auferstehung, S. 12f.

¹⁰ Die kriminalistische Methode des Brenner läßt sich alternativ auch weitaus bündiger umreißen: »Weil für diese Methode gibt es ein ganz einfaches Wort. Und dieses Wort heißt Grant.« (Haas, Süßer Tod, S. 49) »Weil«-Sätze und deren spezifische Syntax stellen eine der neueren Entwicklungen in der deutschen Sprache dar, die – ebenso wie die, wenngleich aus anderen Beweggründen heraus gestalteten, »Und«-Sätze – mit Verdichtung und zugleich Fragmentierung zu tun haben, insgesamt Versuche repräsentieren könnten, eine Beschleunigung der Kommunikation zu erzielen.

rung, wobei gerade in den Details die Unterhaltung und die sukzessive Auflösung des Falls liegt.

Als Brenner gedankenverloren im Lokalblatt die Schlagzeile »Auferstehung der Toten« dekliniert, rückt die Lösung des Falls näher.¹¹ Es wird deutlich, daß »der Toten« nicht nur ein Genitiv Plural (die ermordeten Amerikaner) sein kann, sondern ebenso ein Genitiv Singular – mit der »Auferstehung« einer für tot gehaltenen Frau, hat Brenner den Schlüssel zum Komplott in der Hand. »Der Duden-Detektiv«,¹² wird Brenner daraufhin spöttisch vom Journalisten und Schöpfer der Schlagzeile tituliert, eine Ironie, mit der Haas auch in den weiteren Romanen operieren wird.

Wesentlich erscheint, daß Haas nicht nur eine simple Mord-Geschichte zu erzählen hat, sondern zusätzliche Ebenen einzuziehen versteht. Bereits in diesem ersten Roman werden auch genuin österreichische Geschichten eingeflochten, etwa im Zusammenhang mit dem Bau einer Talsperre: Die Anklänge an die Errichtung der Staumauer von Kaprun – einem offiziellen (und also in den Geschichtsbüchern entsprechend tradierten) Symbol für den Wiederaufbau der Zweiten Republik –, die von den hunderten ermordeten Zwangsarbeitern bis 1945 nicht zu trennen ist, findet sich im Zusammenhang mit Verdächtigungen in der »Auferstehung der Toten«.¹³ Für die inoffiziellen Toten gibt es keine Auferstehung im offiziellen Geschichtsbild, lediglich in der Literatur finden sich entsprechende Marken.¹⁴

Die Gültigkeit der Prosa besteht darin, dieses Element vor dem Hintergrund der Entwicklung des Schreibens im 20. Jahrhundert bewußt präsentieren zu können. Die Mittel, diese Geschichte zu transportieren, sind u.a. Halbsätze und Füllwörter, scheinbare Rücksichtslosigkeiten gegenüber Lesegewohnheiten¹⁵ und Tempusvorschriften sowie sonstigen Grammatikregeln. Zumeist erzählt eine Figur, deren primäre Motivation ein ihr als übermächtig eingeschriebenes Mitteilungsbedürfnis ist. Die Entscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem wird immer wieder verunmöglicht. Phrasen, Gemeinplätze, Binsenweisheiten und Halbwahrheiten verweisen auf die Belanglosigkeit und zugleich eminente Relevanz des Alltäglichen. Dieses fiktive, nicht näher definierte Ich erzählt einem ebenso beschaffenen Du eine Geschichte.¹⁶ Die

¹¹ Haas, Auferstehung, S. 98f.

¹² Ebda., S. 151

¹³ Vgl. ebda., S. 32

¹⁴ Vgl. als mögliche Anregung etwa Thomas Bernhard: Frost. Frankfurt/Main 1972 (st 47), passim [EA 1963]; Christoph Ransmayr: Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer. In: Ders.: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt/Main 1997, S. 75-90 [EA 1985].

¹⁵ Das zeigt sich etwa in einer konsequent über drei Seiten durchgehaltenen Dialogpassage, die knappe Aussagen zwischen den lakonischen Regieanweisungen »Sagt der Brenner« und »Sagt der Lorenz« plazierte (vgl. Haas, Auferstehung, S. 63ff.).

¹⁶ Vgl. Irene Heisz: Sittenbilder aus der Provinz. In: Tiroler Tageszeitung v. 3.6.1997, S. 14

Texte von Wolf Haas gehen auch formal dasselbe Tempo wie die Erzähler – die Zusammenführung von Erzähler und Hauptfigur gewinnt insbesondere in den »Brenner-Krimis« an Bedeutung.

Es steht eine scheinbare Umgangssprache im Vordergrund (d.h. es handelt sich um keine Verschriftlichung südbairischer »oral literature«, statt dessen liegt eine artifizielle Form vor, mittels derer Effekte der Brechung zu erzielen sind¹⁷), die Darstellung der Story wird beschleunigt oder verlangsamt, halbe Sätze werden eliminiert, umgangssprachliche Ellipsen eingesetzt, ein scheinbarer freier – und doch vor dem Hintergrund der Story überaus präziser – Umgang mit der Grammatik gepflogen, die Möglichkeiten des Dialektalen in ein »Para-Österreichisch« gefaßt, ¹⁸ gespeist aus einem real existierenden, das sich auch in den Rezensionen niederschlägt: Gut die Hälfte der österreichischen Rezensenten versucht(e), Tonfall und Sprachführung von Haas nachzuahmen, zwanglos die Umgangssprache als eigenes Mittel zu entdecken, ohne zu erkennen, daß es dafür einer längeren Erzählstrecke bedarf, als sie die Textsorte Rezension bereithalten kann.¹⁹ Überdies operiert Haas mit einer Methode der feinen Unterscheidung; die bloße Imitation von Vokabeln und diversen spezifischen Syntaxstrukturen reicht nicht aus, um die sprachliche Qualität zu beschreiben. Es ist keine empirisch nachvollziehbare Umgangssprache, die nachgebildet wird – es ist ein artifizieller Umgang mit Sprache. Durch die Sprache erschließt Haas die Geschichte und wird sein Detektiv eine annehmbare Figur, seine Handlung nachvollziehbar. Diese simple Überlegung ist insofern – wie auch bei Chandler oder anderen Kriminalautoren, die präzise die Meriten ihrer Figuren über eine bewußte Sprachführung transportieren – von Bedeutung, da der Gang der Story, die Aufdeckung des Plots, analog zu den Entdeckungen der Detektivfigur mäandert,²⁰ Form und Inhalt zumindest im Ansatz adäquat erscheinen.

¹⁷ Die nahezu einzige Rezension zu Wolf Haas, die auf diesen Aspekt aufmerksam macht und sein Schreiben nicht mit verschriftlichter Umgangssprache verwechselt, wurde (soweit dem Verf. bekannt) erst im Zusammenhang mit dem Erscheinen des bislang letzten Brenner-Krimis abgefaßt, vgl.: Bert Rebhandl: Mißbrauch durch Kleriker. In: Format v. 31.5.1999, Nr. 22, S. 152f.

¹⁸ Wilhelm Roth: Ö-Debüt. In: Frankfurter Rundschau v. 2.11.1996

¹⁹ Vgl. teil- wie bspw. Maria Gurmann: Krimischreiber und Krimihasser. In: Kurier v. 8.3.1998, S. 29; Doris Knecht: »Ich führ' ein Schneckentempoleben.« In: Hej! Das Magazin der IKEAfamily 4/98, S. 13; Claus Philipp: Auf der Stelle treten im Schatten des Wetteransagers. In: Der Standard v. 5.6.1999, Beilage Album, S. 9; Wolfgang Pollanz: Mordsmäßig saugut. In: Wiener Zeitung v. 17.4.1998, Beilage Extra, S. 9; Reinhold Reiterer: Geerdete Leichtigkeit. In: Neue Vorarlberger Tageszeitung v. 23.4.1997, S. 42; RR [d.i. Reinhold Reiterer]: Sanität ist eine blutige Branche. In: Kleine Zeitung Klagenfurt v. 2.3.1998, S. 34; rr [d.i. Reinhold Reiterer]: Wolf Haas, der Dritte. In: Oberösterreichische Nachrichten v. 3.3.1998, S. 7; Ingeborg Sperl: Am Ende ist alles paletti. In: Der Standard v. 13.3.1998, Beilage Album, S. 35. Auch die Rezension im Mittagsmagazin des Westdeutschen Rundfunks (21. März 1998) stand unter dem Titel »Der Mord zum Sonntag« dem hier angedeuteten Phänomen nicht nach.

²⁰ »Wenn wo ein Umweg gewesen ist, dann hat ihn der Brenner garantiert genommen.« (Haas, Süßer Tod, S. 124)

Der Knochenmann

Jetzt ist schon wieder was passiert.
(Haas, Knochenmann, p.5)

»Weil wenn du heute ein kleines Land bist, dann läßt du dir nicht gern eine Silbe auch noch wegnehmen.«²¹ – in der Grillhendlstation Löschenkohl an der südsteirischen Weinstraße ist die Volksseele erzürnt: Eduard Zimmermann hat soeben in »Aktenzeichen XY – ungelöst« die Darstellung eines Kriminalfalls angekündigt, der »in Österreich« stattgefunden habe.

Es ist eine Grillhendlstation mit angeschlossener Knochenmühle (zur Weiterverarbeitung der Überreste) und Hendlknochen mahlendem Gastarbeiter,²² in der Gegend gibt es zur Unterhaltung höchstens noch Unterliga-Fußballspiele, Werbefahrten »nach Jugo hinunter«²³ und ein Provinz-Bordell. Da in der Knochenmühle nicht nur Hühnerknochen vermahlen werden, sondern zumindest einmal auch Teile eines menschlichen Skeletts, kommt der Ort zu seiner TV-Premiere und Simon Brenner zu einem neuen Auftrag. Dann findet der Zeugwart des Unterligaklubs FC Klöch in seinem Ballsack den Kopf eines Feldebacher Stürmers, doch von Anhaltspunkten fehlt jede Spur.

Der von Haas installierte Erzähler changiert in diesem zweiten Roman zwischen auktorialem und personalem Erzählen, zugleich zwischen real beziehender und fiktiver Redesituation. Eine der wesentlichen Fragen wäre: Wie auktorial wird hier erzählt? Mit der Antwort hängen die Konstruktion des Spannungsbogens, Manierismen, Metalexik, Handlungsstringenz und die psychologische Reinzeichnung (der Innensicht) zusammen.

Haas verzichtet darauf, die Sprache von den Floskeln und Formen alltäglicher Kommunikation – »Normal weiß ich es ja« oder »Ja, was glaubst du« und »praktisch« – zu reinigen. Fast durchgehend wird das Perfekt verwendet, und viele Sätze beginnen mit »Und«. Während der Debütroman die Lust an mündlichen Manierismen richtiggehend ausagiert und sehr straight erzählt wird, ist das zweite Buch sprachlich zurückgenommener, aber komplexer strukturiert.²⁴

Durch »weil«- statt »denn«-Sätze, »und dann«-Sätze,²⁵ einen präzisen und konsequenten Gebrauch des Perfekts, bestimmte Artikel bei der Nennung

²¹ Haas, Knochenmann, S. 29

²² Wolf Haas: »Hendlfriedhof. Als Kind habe ich das einmal gehört, wie ein Vater zu seinem Buben gesagt hat, nach dem Essen: Dein Bauch ist jetzt ein Hendlfriedhof.« (Zit. nach: Bert Rebhandl: Mißbrauch durch Kleriker. In: Format v. 31.5.1999, Nr. 22, S. 152f.)

²³ Haas, Knochenmann, S. 48

²⁴ Martin Roß: »Hundsnormale Menschen«. In: Falter 1997/13, Beilage

²⁵ Z.B.: »Aber paß auf, weil das ist interessant.« (Haas, Knochenmann, S. 6); »Weil in Klöch geht vielleicht ein brutaler Mörder um, aber was ist schon ein einziger Mörder gegen den Praterstern.« (Ebda., S. 86); »Und dann natürlich große Überraschung.« (Ebda., S. 132).

von Familiennamen, elliptische Konstruktionen (»Aber alles natürlich Riesenmißverständnis.«²⁶) und formelhafte Wendungen (»frage nicht«) entsteht auch in diesem Roman von Haas eine kraft dieser Brechungen zur Authentizität hin verschliffene Schriftsprache. Diese wirkt an der Oberfläche, als sei sie aus dem Alltag transkribiert worden und verfügt doch zugleich über eine eigene Struktur, einen Rhythmus; einer der erzählerischen Tricks besteht in der Unvollständigkeit der Sätze: das Lesen erfordert, verglichen mit der scheinbaren Belanglosigkeit und der suggerierten Unpräzision, eine diametral erhöhte Aufmerksamkeit.

Mit den anhand Franz Kafkas für eine kleine Literatur angestellten Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari ließe sich darauf verweisen, daß »Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen« bedeuten würde, daß durch »die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung [zu] finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt.«²⁷ Es muß jedoch nicht vordringlichstes Ziel von Haas sein, derartigen Kriterien zu entsprechen. Seiner Aussage zufolge geht es auch um eine Literatur, die aus der Deterritorialisierung entstand. Die »Wiederkehr« der verdrängten österreichischen Entitäten wird als Möglichkeit der Befreiung aus der intellektuellen Enklave nominiert:

Ich war zum ersten Mal weg aus Österreich. Zu Haus wäre ich nie auf die Idee gekommen, was Österreichisches zu schreiben. Das ging nur in einer Gegend ohne Würstel und Mannerschnitten. Es war die Wiederkehr des Verdrängten. [Das Krimischreiben] ist ein Befreiungsschlag. Man muß den eigenen hohen Ansprüchen nicht genügen und kann sich aus seinem intellektuellen Gefängnis befreien.²⁸

Komm, süßer Tod

*Jetzt ist schon wieder was passiert.
(Haas, Süßer Tod, p.5)*

Beschleunigung bis zum Anschlag des Gaspedals kennzeichnet den fulminanten Auftakt des dritten Brenner-Krimis, der die rasante Rücksichtslosigkeit der Rettung und die nicht einmal ignorierte Beiläufigkeit des Todes zusammenbringt; noch vor den ersten Leichen folgen Einführungen in Soziolekt und

²⁶ Ebda., S. 142

²⁷ Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Übers. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt/Main 1976 (es 807), S. 38f.

²⁸ Zit. nach Ingeborg Sperl: Widerständig und bodenständig. In: Der Standard v. 14.3.1997, Beilage Album, S. 9

Umgangsformen der Rettungsfahrer, werden Leberkäseportionen zu Spenderherzen und -nieren, Haustiere auf der Straße ausgewalzt und sämtliche Verkehrsteilnehmer akut gefährdet, die den Willen des Rettungsfahrers zur unbedingten Vorfahrt nicht gebührend beachten. Elfriede Jelinek hat die ersten Seiten der Eingangspassage als »Jelineks Wahl« erneut zum Abdruck gebracht und Wolf Haas als »literarische Verwandtschaft« gekennzeichnet.²⁹ Im Vorwort deutet sie wichtige Verbindungslinien zwischen den gewählten Autoren an, damit auch von diesen zu sich selbst: »Mir scheint an den Dichtern, die ich versammeln möchte, die Nichtsgewißheit das Gemeinsame zu sein. Die Dichtung dieser Nichtsgewissen kann den Anschein des Unwirklichen erwecken oder den der beruhigendsten, sichersten Wirklichkeit, nur daß im letzten Fall der Dichter zwar der Wirklichkeit, aber seiner selbst nicht sicher ist.«³⁰

Im Mittelpunkt des dritten Falls von Simon Brenner steht zunächst die Rivalität zwischen dem »Rotkreuz« und dem »Rettungsbund« (und damit eine durchaus Anklänge evozierende Milieustudie). Um einen Rettungsdienst wirklich wohlhabend zu machen, bedarf es der Spenderinnen. Zum Beispiel alter, betuchter und zuckerkranker Villenbesitzerinnen auf ihrem Weg zum Routinecheck ins AKH. Immer wieder kommt es vor, daß die eine oder andere auf so einem Weg ihr Vermögen nicht der Kirche oder dem Tierasyl, sondern der Rettung vermachte. Leider weiß das auch die Konkurrenz.

Brenner – ermittelnde wie zentrale Figur der beiden ersten Romane – lebt nunmehr in Wien und schlägt sich undercover als Rettungsfahrer durch, soll für seinen Auftraggeber recherchieren, ob der rivalisierende Rettungsbund tatsächlich das Rotkreuz abhört und sich auf diese Weise die besten »Führen« sichert. Der Auftrag entpuppt sich jedoch in der Folge als ein Ablenkungsmanöver von den tatsächlichen kriminellen Machenschaften im Umfeld.

»Komm, süßes Kreuz« ist beinahe ein Zitat aus Johann Sebastian Bachs »Matthäuspassion«,³¹ die Verwechslung von Kreuz und Tod hat im vorliegenden Fall einen besonderen Hintersinn – und dem Wort »süß« wird eine sehr konkrete Bedeutung zuteil: »Unglaublich, wie lange es gebraucht hat, bis es sich von ganz hinten in seinem Gehirn nach vorne durchgesprochen hat: daß das Kreuz auf den Rettungsautos für die Zuckerpatientinnen nicht die Rettung bedeutet hat, sondern den Tod.«³²

²⁹ Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften. Hg. v. Elfriede Jelinek u. Brigitte Landes. München 1998 (btb 72369), S. 287-290

³⁰ Elfriede Jelinek: nicht bei sich und doch zu hause. In: Jelineks Wahl. (s.o.), S. 11-22, hier S. 13f.

³¹ »Das ist übrigens gar nicht die Original-Matthäuspassion«, hat die Klara erklärt. »Wir haben damals natürlich nur Ausschnitte gesungen. Dafür haben wir bei »Haupt voll Blut und Wunden« alle Strophen von dem Barockgedicht gesungen, die in der Matthäuspasion gar nicht vorkommen.« (Haas, Süßer Tod, S. 159)

³² Ebda., S. 196

So wie die Namen Groß und Mann oder Munz und Mund plötzliche Erkenntnisschübe auslösen, Jimi Hendrix und Johann Sebastian Bach lange Zeit unwillkürlich durcheinandergebracht werden,³³ die Lösung an sich viel früher möglich schiene, weil der Hauptfigur das Wichtige bald auffällt, jedoch ihre Ausgangslage eine unkonzentrierte oder abgelenkte ist, bedarf es wie in allen Brenner-Romanen lediglich einer winzigen Verschiebung, einer zumeist sprachlich evozierten Änderung der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, um die Lösung voranzutreiben: »Dabei hat er die Geschichte damals gar nicht richtig registriert. Aber ganz hinten im Kopf muß er sie eben doch registriert haben!«³⁴ Die Zufälligkeit des sprachlichen Aktes, der ursprünglich nicht mit den Imponderabilien der detektivischen Suche verbunden ist, betreibt die Einsicht in die Geschehnisse, leitet den Weg zur Re-Konstruktion des Plots ein.

Der Erzähler ist wie in allen Brenner-Romanen ein beinahe allwissender, einer, den es zum Erzählen drängt, der sich und sein Wissen für wichtig hält (dabei scheinbar eine Imitation des Stammtisches und seiner Redeformen abgibt³⁵) und der die gesamte Geschichte aus einem Nachhinein heraus versiert und kontextuell reichhaltig wiederzugeben weiß. Auch hinsichtlich der Hauptfigur des Brenner und seiner Beweggründe scheint er überaus informiert. Der Handlungsort deckt sich jedoch nicht mit der zur Anwendung kommenden Sprache des Erzählers. So wie Simon Brenner von einem österreichischen Handlungsort zum nächsten gelangt, scheint auch sein Erzähler mit ihm die Orte zu wechseln, sein verschriftlichtes Idiom ist in keiner der Regionen existent, von denen er erzählt.³⁶ Es ist keine Sprache, die sich regional abgrenzen

³³ »Und du wirst lachen, Bach und Hendrix gar nicht so verschieden. Jimi Hendrix immer die Wiederholungen und Bach auch immer die Wiederholungen.« (Ebda., S. 132) Daß die unwillkürlich gesummte Musik eine Rolle für Brenner spielt, wird bereits im ersten Roman angeführt: »Und dazu ist immer diese Musik gelaufen, also nicht in Wirklichkeit. Den Brenner sein Kopf, der hat irgendwie diesen Tick gehabt. Plötzlich ist irgendein Schlager aus seinem Gedächtnis aufgetaucht, und er ist ihn nicht mehr losgeworden. Aber nicht, weil er das Lied wo gehört hat, und deshalb. Sondern auf einmal ist es dagewesen, aus dem Nichts heraus. Und jetzt paß auf. Wenn der Brenner sich dann überlegt hat, was für einen Text dieses Lied eigentlich hat, obwohl er ja innerlich nur die Melodie gesummt hat, dann hat der Text immer genau gepaßt. Genau zu der Situation, in der er gerade gesteckt ist.« (Auferstehung, S. 55)

³⁴ Haas, Süßer Tod, S. 194

³⁵ Es sind jedoch Zweifel angebracht, ob ein »Stammtisch-Redner« einen Abschnitt wie folgt beginnen würde: »Jetzt alter Spruch, was man nicht im Kopf hat, muß man in den Beinen haben.« (Haas, Silentium!, S. 24) Zwar gibt es in allen mit der Hauptfigur des Simon Brenner operierenden Romanen Spezifika der Erzählweise, dennoch ist der Sprachgestus insgesamt verhältnismäßig einheitlich gefaßt; Verweise wie die oben genannten ließen sich auch in vorangegangenen Romanen finden.

³⁶ In »Auferstehung der Toten« wird der Brand einer Tankstelle derart eindrücklich geschildert, daß der Erzähler seitens des Rezipienten zwangsläufig als vor Ort anwesend gedacht wird. Auch in »Knochenmann« und »Komm süßer Tod« finden sich zahlreiche Stellen, in denen über ortsgebundene Geschichten, Vorkommnisse und Verhältnisse räsoniert wird.

läßt – wie dies in Heimatromanen oft versucht wird –, dennoch wird eine Form der Separierung betrieben, ein Kennzeichen, eine semantische wie syntaktische Trademark gesetzt. In den bislang erschienenen Romanen von Wolf Haas wird die Simulation eines Sprachgestus der Umgebung betrieben. Zwar scheint die (hochartifizielle) Erzählsprache einer Form der Alltagssprache zu entsprechen, jedoch ist es nicht so sehr von Belang, wo so (wenn überhaupt) gesprochen wird – es ist vielmehr von Relevanz, wie man »spricht«. Der Erzähler, in seinem eigentümlichen Duktus, drängt sich immer wieder als »vermittelnde« Instanz in den Vordergrund.

Als Grund-Tempus kommt wie in sämtlichen Brenner-Romanen das Perfekt zur Anwendung, die kolloquiale Form schlechthin. Es liegt ein Übergang von Erzählen und Besprechen vor, der durch die spezifischen Redeweisen des text-internen »Erzählers« eine Absicherung bzw. Neumotivation der gespannten Rezeptionshaltung unterstützt. Dieser »Erzähler nimmt eine Mittelposition zwischen »herkömmlichem« Erzähler und in die Handlung integrierter Figur ein. In den »Brenner-Romanen« ist er in die Handlung, die er erzählt, abgesehen von der durch ihn qua Text erfolgenden Konstituierung derselben, nicht eingebunden. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zum bislang vorletzten Kriminalroman, zu »Ausgebremst«, einer Erzählung vom Rand des Formel 1-Geschehens: hier erzählt ein Ich quasi autobiographisch, der von Philippe Lejeune definierte (und von Paul de Man entsprechend kritisierte) »autobiographische Pakt«³⁷ wird fast von Beginn an romantisch offeriert und in der Folge eingehalten.

In den vier Brenner-Romanen fungiert ein Er-Erzähler als oberste Instanz, seine Prolepsen (und die der dazwischen eingeschobenen Texte und Sätzen) korrespondieren mit externen wie internen Analepsen – eine für den Kriminalroman typische Konstellation. Die Aufklärung vorgefallener bzw. aktuell ablaufender Ereignisse erfolgt erst im Nachhinein. Die Aufdeckung von Spuren, Symptomen, Indizien und Details, deren Einordnung in eine Struktur bzw. einen geregelten Ablauf, die Erstellung einer Systematik und damit einer nachweisbaren Chronologie, ergibt die seit Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle u.a., auch Sigmund Freud, klassisch gewordene Form der Evidenz bzw. des Herstellens einer solchen.³⁸

³⁷ Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt/Main 1994 (es 1896, Aesthetica) und dagegen Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Übers. v. Jürgen Blasius. Frankfurt/Main 1993 (es 1682, Aesthetica), S. 131-146.

³⁸ Vgl. für den wissenschaftlichen Bereich, insbesondere den Zusammenhang von Kriminalgenre, Wissenschaftsbetrieb und Psychoanalyse: Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin 1995 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 50)

Die detektivische Komplexitätsreduktion, die Selektion von brauchbaren vs. unbedeutenden Indizien bzw. Spuren, zeigt – für den Bereich der Methode – eine weitere Verbindung zu den angesprochenen »Großen« des Genres: Ein Sherlock Holmes oder ein Kommissar Maigret finden zur Lösung ihrer Fälle in einer Form des halbbewußten Sinnierens. Traum- und Dämmerzustände, die scheinbare Ablösung von den Kontexten, bringen die Rückführung des Plots zur Story und schließen die Indizien zur richtungsweisenden Kette. Ein Vorgang, der Sigmund Freud vertraut gewesen sein dürfte.

In seinem vorletzten Roman bricht Haas – auf den ersten Blick – mit diesen und anderen Genre-Regeln.

Ausgebremst

*Zwölf Jahre lang hatte es keinen Toten in der Formel 1 gegeben.
(Haas, Ausgebremst, p.7)*

In Haas' bislang vorletztem Kriminalroman, »Ausgebremst«, einer für den Rowohlt-Verlag verfaßten Auftragsarbeit, fehlt die Figur des Simon Brenner in der Startaufstellung. Dafür erweist sich der Autor als versierter Kenner der Formel 1, zumindest sämtlicher Jahrbücher Heinz Prüllers. Ein Ich erzählt aus seinem Leben, es ist die Geschichte einer lebenslangen Obsession – wodurch die weitaus internationaleren Handlungsorte problemlos zusammengebunden werden können. Diese Kurve, die geänderten Erzählformen und die Abwesenheit der Figur Simon Brenner bekam einigen Rezensenten nicht, sie forderten »ihren« Haas ein.³⁹

Wenn der zum Zeitpunkt des Erzählaktes bereits verurteilte Mörder nicht einschlafen kann, läßt er im Kopf den »Grand Prix der Unschlagbaren« abrollen. Die »Unschlagbaren« sind die Toten der Formel 1 (verdächtig viele Formel 1-Piloten sind bei Flugzeugabstürzen ums Leben gekommen...). Jim Clark hat die Pole-Position, Gilles Villeneuve steht neben ihm.⁴⁰ Siebzehn Jahre ist der Erzähler mit dem Formel 1-Zirkus durch Europa gezogen, in seinem zum Fan-Shop umgebauten Wohnmobil, hat T-Shirts, Fahnen und sonstige Merchandising-Artikel verkauft und sich über Kollegen gewundert, die jedes Jahr mit einem noch größeren und noch teureren Wagen zu den Rennen kamen. Daß in deren Feuerlöschern Drogen geschmuggelt wurden, stellt sich relativ bald heraus, aber darum geht es nicht. Die Auflösung eines Rätsels

³⁹ Vgl. bspw. Erwin Quirchmaier. [Glosse: »Aufgeblättert«] In: Falter v. 2.10.1998, Nr. 40, S. 74.

⁴⁰ Daß der Österreicher Jo Gartner in der Aufstellung keinen Startplatz bekam, dürfte darauf zurückzuführen sein, daß er nicht mehr in der Formel 1 fuhr, als er tödlich verunglückte.

funktioniert nicht mehr, der Erzähler ist daran nur am Rande interessiert, er weiß einfach zuviel.

Die Auflösung eines wie auch immer geratenden Rätsels wird von vornherein unterlaufen (an ihre Stelle treten Verschwörungstheorien), die vermittelnden Erzählinstanzen sind daran nur marginal interessiert. Die klassische Struktur von Verbrechen, hinterlassener Spur, Entdeckung und Verfolgung derselben, die Re-Konstruktion eines Plots und dessen Aufdeckung im Zuge einer Story wird hier nicht angewendet.

In gewisser Hinsicht ist der neue Haas ja auch eine Weiterentwicklung: Während seine drei Vorgänger das klassische Schema von Verbrechen und Aufdeckung erfüllten, bewegt sich die Hauptfigur des neuen Romans im Spannungsfeld zwischen Täter, Opfer und Investigator. Die einzigen »haltbaren« Verbrechen sind das eine, wofür der Erzähler seine Strafe verbüßt, und der Mord eines anderen Gefängnisinsassen an der jungen Beschäftigungstherapeutin. Was es mit den für Unfälle gehaltenen Todesfällen in der und um die Formel 1 tatsächlich auf sich hat, bleibt im Ungewissen.⁴¹

Sport ist ein System mit zugehörigen Subsystemen, man muß versuchen, es zu dechiffrieren. »Sport ist eine Erzählung. Sie muß die Namen zum Klingen bringen.«⁴² Haas variiert in »Ausgebremst« die Erzählstrategien der drei vorangegangenen Romane nachhaltig. Erstmals setzt er explizit verschiedene Textsorten ein,⁴³ etwa Briefe des in Stein inhaftierten Erzählers, der an eine Theresa schreibt, die »nie begriffen« hat, daß es beim singenden »Geräusch der Rennwagen« gerade um diesen »Inbegriff stereotyper Dumpfheit« ging;⁴⁴ auch die Kapitelüberschriften sind wesentliche Leitlinien in diesem Text und bilden eine Form des Subtextes. Zusammen mit dem einleitenden Gerhard Berger-Zitat (»Wie in einem lächerlichen Drehbuch lief unveränderlich alles schief«), einer angewandten Kunst des Vorspanns und dessen Möglichkeiten von Selbstironie und Absurdität sorgen die Überschriften für mehrere Ebenen, die zueinander in Verbindung gesetzt werden. Mitunter scheinen lediglich die verschiedenen Schrifttypen und Satzspiegel für eine übergreifende Strukturierung sorgen zu können. Zwischen Verschwörungstheorien, Paranoia, Erinnerungen und Ahnungen verschwimmt zusehends der Blick auf die Realität.

⁴¹ Petra Nachbaur in ihrer Rezension auf der Homepage des Wiener Literaturhauses (www.literaturhaus.at)

⁴² Bert Rebhandl: Die Form stimmt, der Krimi fährt. In: Der Standard v. 5.6.1998, Beilage Album, S. 8

⁴³ In allen Romanen sind polyphone Elemente vorhanden, werden Dialogpassagen und andere Textsorten eingebaut und »spricht« diese verbindend (und die Handlung vorantreibend) ein auktorialer Erzähler (von einem Punkt nach dem erzählten Geschehen).

⁴⁴ Haas, Ausgebremst, S. 17

Erst die Flucht aus dem Gefängnis (»Es war nur ein Ausflug für den 9. Juli 1997.«⁴⁵), die Radio-Nachricht vom Tod eines wichtigen Zeugen (»Johann Berger, der Vater des Rennfahrers Gerhard Berger, kam heute bei einem Flugzeugabsturz ums Leben.«⁴⁶), die notwendig gewordene plastische Gesichtsoperation (»Die Ähnlichkeit mit David Purley trat aber mit der Zeit in den Hintergrund, und ich lernte, das Gesicht als mein eigenes zu akzeptieren.«⁴⁷), eine neue Identität und die anschließende Hochzeit bringen eine neue Form der Normalität für das erzählende Ich. Bei Schlafstörungen wird nicht mehr der »Grand Prix der Unschlagbaren« gestartet, statt dessen stellt er sich vor, wie ein Gefängnisinsasse die Beschäftigungstherapeutin ermordet (»Trotzdem macht mich diese Vorstellung traurig, und die Traurigkeit macht mich müde.«⁴⁸). Dazu kommen ihm »immer wieder die paar Zeilen« des »Schönen Weihnachtsliedes« in den Sinn, dessen Schluß lautet: »Und aus Zorn, daß ich vor dem Stacheldrahtzaun / nicht rechtzeitig gebremst hatte, / heulte ich die Farben der Verkehrsampel / in den Schnee: / grüne Rotzpunkte / und rote Blutpunkte / und gelbes Lulu / aus meiner Wurzel zart.«⁴⁹ Das katholische Kulturgut der Kindheit, die angebotene biographische Klammer des Ich-Erzählers, ist bloß eine scheinbare Rückkehr zum Ausgangspunkt, mutiert unter dem verfremdenden Eindruck des Dazwischen und oszilliert mit der sexuellen Konnotation der frühkindlichen Erinnerung von Orson Welles' sterbendem »Citizen Kane«, dem Spiel und der dazugehörigen Schneekugel: »Rosebud.«

Silentium!

Jetzt ist schon wieder was passiert.
(Haas, Silentium!, p.5)

Drei Jahre sind seit dem Abschied von der Polizei vergangen,⁵⁰ drei Fälle wurden gelöst. Nach dem eingeschobenen »Ausgebremst« tritt wieder Simon Brenner auf den Plan. »Auf der Stelle treten hat ja was Exzessives in dieser aufgeregten Welt.«⁵¹ Diese Anmerkung von Wolf Haas im anläßlich des Erscheinens des vierten Brenner-Krimis »Silentium!« geführten Interview kommt nicht zufällig mit der Darstellung der Hauptfigur zur Deckung: »Gerade dadurch, daß der Brenner so starr ist, können sich die wechselnden Milieus an ihm

⁴⁵ Ebda., S. 161

⁴⁶ Ebda., S. 164

⁴⁷ Ebda., S. 168

⁴⁸ Ebda., S. 172

⁴⁹ Ebda., S. 173

⁵⁰ Haas, Silentium!, S. 8

dann jeweils milieuspezifisch den Schädel einschlagen.«⁵² Milieuspezifisch werden im bislang letzten Roman die Schädel in der besseren Salzburger Gesellschaft eingeschlagen, im katholischen Internat und in der Festspielleitung.

Mit Hilfe der Prolepse kommt es zum Schreiben über das Schreiben, die Methode des Brenners wird mit dem Schreibakt und seiner Struktur gekoppelt:

Das war eben der Brenner. Das ist ihm beim Ermitteln oft schon ein bißchen im Weg gestanden. Immer das Unwichtige zuerst. Das war eine Krankheit, von der ist der Brenner einfach nicht losgekommen. Immer mit der Kirche ums Kreuz. Bei der Polizei haben seine Vorgesetzten versucht, es ihm auszutreiben, aber nichts da, der Brenner ist nicht einen Millimeter von seiner Methode abgerückt. Und das Schlimmste daran ist, sie ist ansteckend. Ich merke ja gerade, daß ich auch mit dem Unwichtigsten angefangen habe. Weil am Ende vier Tote, da braucht man sich an und für sich nicht eine Ewigkeit mit den Gerüchen aufhalten.⁵³

Der mitunter letale Zusammenhang von Gerüchen und Gerüchten war bereits 1998 in einer Kurzgeschichte von Wolf Haas ausgeführt, in der insbesondere der darauf aufbauende finanzielle Gewinn betont wird: »Und so schnell hat sich mein Körper nicht mit dem Formalin vollgesogen, daß er durch mich hindurch noch was abgekriegt hätte wie bei einem nassen Lappen.«⁵⁴ Auch in »Silentium!« soll Stillschweigen bewahrt werden, ist der angebliche Skandal nur ein Mittel zur Ablenkung von Verdachtsmomenten auf andere.

Wie in den vorangegangenen Kriminalromanen mit der Hauptfigur Simon Brenner spielt die zufällig erfolgende minimale Verschiebung des Bewußtseins, bis hin zur schlagartig einsetzenden Konfrontation von Minimalpaaren, mithin einem bewußten sprachlichen Akt, eine Rolle. Am Anfang stehen die Gerüchte, durch mangelhafte Aussprache und die Umgebung werden diese zu Gerüchen: »Gerüche«, hat der Brenner gedacht, wie der Geruch der warmen Frühstücksmilch in sein Zimmer gesickert ist. Und im nächsten Moment hat er alles wieder gewußt. Seine Erinnerung hat nicht scheibchenweise eingesetzt, sondern auf einen Schlag.«⁵⁵ Die Aufklärung des Falls zeigt die verschobene Wahrnehmungsschwelle: »Darum hab ich den ganzen Abend zwanghaft auf seine Aussprache geachtet. Wir haben über Gerüchte geredet, aber es hat bei ihm wie Gerüche geklungen.«⁵⁶

⁵¹ Zit. nach: Claus Philipp: Auf der Stelle treten im Schatten des Wetteransagers. In: Der Standard v. 5.6.1999, Beilage Album, S. 9

⁵² Ebda.

⁵³ Haas, Silentium!, S. 7

⁵⁴ Wolf Haas: Unisex. In: Dietrich Schwanitz u.a.: Amoklauf im Audimax. Die blutigsten Unis, die gemeinsten Professoren, die bösesten Studenten. Stories. Reinbek bei Hamburg 1998 (rororo thriller; 43326), S. 47-60, hier S. 57

⁵⁵ Haas, Silentium!, S. 21

⁵⁶ Ebda., S. 171f.

Da hab ich zuerst geglaubt, sie reden den nicht geweihten Präfekt mit dem Vornamen an, und der alte Herr kriegt das »r« aus Fritz nicht über seine Hassenscharte. [...] Ich hab mir dann gesagt, Fitz ist eben ein Familienname, und nicht mehr darüber nachgedacht. Aber irgendwo da hinten muß ich es schon besser gewußt haben, weil ich die ganze Zeit über irgendwelche Buchstaben stolpere, seit ich in Salzburg bin.⁵⁷

So wie der Sprachfehler die Gerüchte und den Vornamen Fitz verdeckt, gleichzeitig – wie im Fall einer kaum bewußt wahrgenommenen Metapher – jedoch die Gerüche und Fitzgerald (wenngleich versteckt) präsent macht, gibt es in »Silentium!« zahlreiche Gleichklänge mit höchst unterschiedlicher Aussagekraft, die erst in der Gegenüberstellung Wahrheit begründen: So etwa »Hygiene« und »Hyäne«⁵⁸ vor dem Hintergrund der speziellen Hygieneunterrichts beim Duschen mit dem Spiritual des Internats, so bei der Erklärung für das ständig gepfiffenen Lied »I'm crazy about girls«,⁵⁹ wenn »Dr. Feelgood« und »Dr. phil. Guth« oszillieren,⁶⁰ so auch wenn die Initiatorin allen Übels das »O« derart überbetont,⁶¹ daß es mit dem »Ohr« zusammenklingt, welches für sich genommen eine ausgesprochene Warnung an Brenner darstellt,⁶² insbesondere, als er Probleme mit dem Hören hat.⁶³

Ähnlich verhält es sich mit dem »T«, das als visuelles, onomatopoetisches und zugleich sozial-regional-katholisches Erkennungsmerkmal⁶⁴ für folgerichtig unheilschwangere Zusammenhänge eingeführt wird,⁶⁵ wodurch »Silentium« zu »Silentium« wird und dergestalt als ständige Drohung über den Knaben des erzbischöflichen Internats schwebt.⁶⁶ Die Verordnung erscheint

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Vgl. bspw. ebda., S. 85 u. 221

⁵⁹ Auf die wiederholte Thematisierung des inneren Soundtracks von Brenner wurde bereits oben verwiesen, vgl. diesfalls Haas, *Silentium!*, S. 85: »Und interessant, wenn er sich dann überlegt hat, was er da eigentlich die ganze Zeit pfeift, hat der Text oft genau gepaßt, praktisch unbewußter Kommentar zu seiner jeweiligen Situation.« u. 144: »Aber so ist es mit dem Unterbewußten. Es gibt dir nur einen Hinweis, solange du ihn nicht bemerkst, und kaum daß du einmal aufmerksam bist, Hinweis zum Vergessen.«

⁶⁰ Ebda., S. 219f.

⁶¹ Z.B. ebda., S. 67

⁶² Ebda., S. 126 u. 129f.

⁶³ Z.B. ebda., S. 180 u. 183

⁶⁴ Auch die Darstellung des Geldadels und seiner eifrigen Übernahme lautlicher Merkmale zum Zwecke einer Corporate Identity (z.B. ebda., S. 116) funktioniert über das »T«, hier über die Differenzierung von behauchtem und unbehauchtem.

⁶⁵ Erst am Ende verliert es seine Bedeutung, während das »G« auf den Punkt gebracht wird, germanistische Lautlehre und das Gute obsiegen: »Für das ‚G‘ braucht man die Lippen nicht, da braucht man das Zäpfchen im Rachen.« [...] [/] »Geh! [/] »Genau, das hat die nicht sagen können, hat der Brenner mit geschlossenen Augen gelächelt.« (Ebda., S. 222)

⁶⁶ »Und dann natürlich Schuppen von den Augen, weil das auffällige »t« praktisch Fingerzeig Gottes.« (Ebda., S. 16)

zweifach sinnvoll, denn zum einen ist »das ein Geschrei den ganzen Tag, da könnte es dir als Erzieher leicht passieren, daß du einmal entnervt in so einen Lärmhaufen hineinschießt, und vor lauter Pausengeschrei hörst du dein eigenes Maschinengewehr nicht.«⁶⁷ Zum anderen gibt es die eher delikaten, psychotherapeutisch geweckten Erinnerungen eines ehemaligen Zöglings, den der einstige Spiritual und nunmehrige Kandidat für die Stelle des Erzbischofs in die Regeln der Hygiene eingeführt hat:

»Ahoi!« [/] Weil sonst hat der Priester immer nur Brot in Fleisch und Wein in Blut verwandelt, aber jetzt hat sich die enge Priesterunterhose in ein Segelschiff verwandelt! In eine prächtige Millionärsyacht mit aufgeblähten Segeln, praktisch Atlantik-Überquerung. [/] Und der Spiritual hat das Wasser der vierzig Duschen aufgedreht, bis der Fliesenboden vollkommen überflutet war, und ist mit seinem prächtigen Unterhosenschiff durch die Gänge zwischen den vierzig Duschkabinen gesegelt, und das kleine Hygieneschweinchen auf seinem Schoß erster Matrose.⁶⁸

»Jetzt ist der erzbischöfliche Restaurator Gottlieb Meller achtundzwanzig Jahre nach seinem Hygieneunterricht keine fünfzig Meter von den alten Duschen entfernt im Tischfußballtisch aufgetaucht.«⁶⁹ Das Schweigen und die Macht der Gerüchte, die je unwirklicher sie klingen, desto lieber geglaubt werden, nehmen im Duschkeller ihren Ausgang und ihr vorläufiges Ende. Gerechtigkeit erschließt sich erst in einer verschwiegenen Umkehrung der Verhältnisse, im scheinbaren Unfall.

»Ich meine nur, daß man im nachhinein immer drauf kommt, daß man an der falschen Stelle gesucht hat. Man sucht Geheimnisse, obwohl es offen zutage liegt. Die wichtigen Dinge sind nicht versteckt wie die Sachen in einer Tasche, sondern ganz offenkundig.«⁷⁰ Es ist der kundige, reflektierende Diskurs eines aufgeklärten Toren, eine Aporie, die erst in der paradoxen Intervention Haas'schen Schreibens zur Deckung gelangt. Wenn Wolf Haas der Schutzengel des Riesen-Tor Hermann Maier ist,⁷¹ bietet sich für den aufge-

⁶⁷ Ebda., S. 10

⁶⁸ Ebda., S. 22f.

⁶⁹ Ebda., S. 51. Ein Kompositum wie »Tischfußballtisch« im bislang letzten Roman korrespondiert mit »Kopfwehkopf« oder »Händlerhand« im allerersten (vgl. Haas, Cola-Rausch, passim [unpaginiert]). Der »Kopfwehkopf« bereitet Simon Brenner in »Silentium!« nachhaltig Probleme, etwa wenn er den in Stein gehauenen Namen eines Dichters als »Temperatur-, Regen-Ansage, Kaiserliche Luftdruckmessung« zu entschlüsseln versucht. (Haas, Silentium!, S. 136)

⁷⁰ Ebda., S. 192

⁷¹ Nicht nur die Figur des Simon Brenner und der Siegläufer mit der Maurerkelle scheinen Ausweise eines Toren zu transportieren: »Sepp Maier hieß der sehr bayrische Torhüter des deutschen Fußball-Nationalteams der siebziger Jahre. Und der Witzbold stellte seinen Lebensrückblick als Tormannlegende unter ein Motto von funkelnder Dialektik: ›Ich bin doch kein Tor.«

klärten Tor Brenner als Schutzpatron der mittelalterliche Inbegriff des reinen Toren an: »Ich muß sagen, die drei Blutstropfen im weißen Waschbecken fast ein bißchen wie im alten Märchen, weil jeder einzelne von den drei roten Punkten ist dann für eine ekelhafte Entwicklung der Ereignisse gestanden.«⁷²

IST NICHT WAAAAHR!

IST NICHT WAAAAHR!

IST NICHT WAAAAHR!

IST NICHT WAAAAHR!⁷³

[/] [...] Eventuell war der bayrische National-Tormann ja so töricht, daß er gar nicht genau wußte, was ein Tor ist. Man darf einen Toren nicht mit einem Narren verwechseln. Ein Narr diskutiert viel, stellt närrische Fragen, und alles nur, damit er rechtschaffene Leute schwindlig redet. Ein Tor dagegen geht einfach seinen Weg. Heute wissen das sogar schon die Amerikaner.« (Wolf Haas: Hermann Riesen-Tor. In: profil 48 v. 23.11.1998, S. 109-112, hier S. 109)

⁷² Haas, *Silentium!*, S. 165

⁷³ Vgl. zum Wunsch, die reale Welt wegsingen zu wollen – sowie die drei Versionen davon –, ebenso zu den frühen Ansätzen eines Schreibens nach dem variationsfreudigen Muster der bekannten Romane: Haas, *Cola-Rausch*, passim [unpaginiert]. Haas arbeitet hier in diesem seinem ersten Roman (dessen Umschlag er selbst gestaltet hat) bereits mit einem Stoff aus dem Rettungsmilieu, das er in »Komm, süßer Tod« wieder heranziehen wird.

Raisonniersversuch über Josef Haslingers »Prosa-Lehrstück«.

Als Josef Haslingers Roman »Opernball« am 24. Februar 1995, einen Tag nach der gleichnamigen Kulturveranstaltung, an die österreichischen Buchhandlungen bewußt verfrüht ausgeliefert wurde, löste er nicht nur problemlos die durch gezielte Bewerbung und Vorausbesprechungen vorprogrammierten Erwartungen einer breiten Leserschaft ein, sondern fand auch – fast ebenso selbstverständlich – bald seinen Platz auf diversen Bestsellerlisten¹. Der »Schönheitsfehler«, daß dieser spektakuläre Erfolg von einer in auflagenstarken Printmedien angeheizten Skandalisierung nicht unwesentlich mitbegründet war,² konnte jedoch aufgrund der einstimmig und überschwenglich positiven Bewertung des Romans im als meinungsbildend etablierten »Literarischen Quartett« sofort vergessen werden.³ Vor dem breiten Spektrum schlagwortartiger Werturteile, das von den Vorwürfen der politischen »Nestbeschmutzung«, der Verunglimpfung »gewachsenen nationalen Kulturguts« und der populistischen Glorifizierung allgemein unbeliebter sozialen Randgruppen bis zum Lob der engagierten Offenlegung gravierender gesellschaftlicher Mißstände reichte,⁴ war Haslingers Roman plötzlich – im wörtlichen Sinn – »prominent« und wurde allenthalben mit mehr oder weniger professioneller Kompetenz diskutiert. Genau damit aber hatte der Text die vom Autor intendierte Wirkung erreicht: Möglichst viele, sozial und bildungsmäßig differenzierte Leser sollten ihn nicht bloß affirmativ rezipieren, sondern die in fast unterhaltsamer

¹ Vgl. die Datenzusammenstellung bei Sandra Burger: Josef Haslinger: »Opernball«. Engagierte Literatur und Unterhaltung. Wien, Diplomarbeit 1999, S. 97ff.

² Vgl. Verena Holler: Josef Haslingers »Opernball«. Eine literatursoziologische Analyse. Graz, Diplomarbeit 1997, S. 95

³ Ebda., S. 94 sowie Burger (Anm. 1), S. 97ff.

⁴ gl. die umfassende Auswertung österreichischer, deutscher und schweizer Rezensionen und Pressekommentare bei Holler (Anm. 2), S. 91-112 sowie das Material im Dokumentationsarchiv des Wiener Literaturhauses, Mappe »Josef Haslinger: Opernball«.

Form artikulierte brisante Thematik »nach-denken«, und im Zuge dieses Verfahrens politisch hellsichtiger werden.

Beispielhaft für die Polarisierung in der literaturkritischen Bewertung des Romans, aus der sich jedoch Anregungen für stringenteren literaturwissenschaftliche Überlegungen ergeben, können die kontroversiellen Rezensionen von Alexander von Bormann und Karl Markus Gauß in »Literatur und Kritik« stehen.⁵ Bormann verleiht dem Roman aufgrund seiner Einsicht in das aus Haslingers politischem Engagement begründbare formale Konzept des Textes und der darin angelegten Wirkungsmöglichkeiten des Prädikat »Aufklärende Unterhaltung«. Gauß konzentriert seine Beurteilung auf die empirische Unlogik des Attentats in seiner Durchführung und politischen Motivation, da die Rechtsradikalen – wie allgemein bekannt sei – nie gegen die herrschende Klasse, sondern stets gegen soziale Randgruppen kämpften. Auch die Figuren vermöchten beim Leser keine sympathetische Anteilnahme zu erwecken, da sie als bloße Figuranten eines politischen Spektrums wirkten und wie »Sprechblasen« die Meinungen des Autors verkündeten. In seiner reißerischen Machart warne der Roman nicht vor einer latenten politischen Gefahr, sondern wirke eher als »unterhaltsame Ablenkung« von dieser.⁶ Schließlich rät Gauß, gegen den trotz solcher Mängel erfolgreichen Roman polemisierend, den gesellschaftskritischen Themen behandelnden Gegenwartsautoren: »Wenn jetzt der eine oder andere die latente oder zunehmend offene Gewalt in der österreichischen Gesellschaft kritisieren möchte – was tun nach dem »Opernball«? Einen Giftgasanschlag mit dreitausend Toten, das soll einer erst mal übertreffen! Laßt krachen, Kollegen.«⁷

Die zwischen diesen Extrempositionen angesiedelten Rezensionen des »Opernball« in österreichischen, deutschen und schweizer Publikationen hat Verena Holler in ihrer 1997 in Graz verfaßten Diplomarbeit subtil gesammelt und ausgewertet.⁸ Sie zeigt, daß sich die Kritiker bei Deutung und Bewertung des Textes vor allem auf zwei Aspekte konzentrieren: einen den Inhalt betreffenden ideologischen und einen aus der formalen Konzeption großflächig abstrahierten literaturtheoretischen.⁹

Der ideologische Aspekt gründet in der Kritik Haslingers an der politischen Situation Österreichs besonders seit den 80er Jahren, die er 1987 in seinem Essay »Politik der Gefühle« formuliert hat.¹⁰ Er verweist zunächst auf den po-

⁵ Alexander von Bormann: Aufklärende Unterhaltung. In: Literatur und Kritik 30 (1995), H. 293/294, S. 94-95 – Karl-Markus Gauß: Unterhaltsame Ablenkung. Ebda., S. 96-97

⁶ Vgl. Gauß (Anm. 5), S. 97

⁷ Ebda.

⁸ Vgl. Holler (Anm. 4)

⁹ Vgl. ebda., S. 102 u.ö.

¹⁰ Josef Haslinger: Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1987 (überarbeitet² 1995)

pulistisch systematisierten Versuch der staatstragenden Parteien, wobei er die ihm nächststehende SPÖ besonders ins Visier nimmt, unter Hintansetzung ihrer traditionellen politischen Prinzipien die weithin mentalitätsprägenden und punktuell pragmatisch fortwirkenden bzw. als marktwirtschaftlicher Leistungsdruck kaschierten Residuen der NS-Ideologie nicht nur nicht aufzuarbeiten, sondern sich dieser Aufgabe durch Vergessenstherapien, folgenlose Alibihandlungen oder Umdeutungen mit honorig klingenden Leerformeln wie »Pflichterfüllung, Anständigkeit, Recht und Ordnung, private Sicherheit etc.« zu entziehen, womit deren latentes Fortwirken garantiert sei.¹¹ Dieser Sachverhalt verweise aber auf einen dahinterstehenden Paradigmenwechsel im politischen Verfahren: die Ausrichtung nach Grundsätzen und Überzeugungen weiche jener nach den im weitesten Wortsinn »marktwirtschaftlich« produzierten jeweiligen Gefühlslagen der Bevölkerung. Für diese würden, in umgekehrter Agitation, politische Aussagen maßgeschneidert. Somit lebe die Politik von ihrem Unterhaltungswert und werde zu einem Verfahren mit ästhetischer Funktionalität, der einzelne Staatsbürger zu dessen inszeniertem Produkt.¹² Aus diesem Befund resultiert Haslingers Ziel, seine Leser zum kritischen Umgang mit der politischen Situation aufzurufen.

Hieran knüpft nun Haslingers literaturtheoretisches Konzept. Es betrifft die programmatische Verbindung der traditionell gegensätzlichen Kategorien »Kunst« und »Unterhaltungsliteratur« in für ein breites Publikum gut lesbaren Texten, die die komplexe, von eigendynamischen Mechanismen bestimmte Lebenswirklichkeit nicht nur schildern, sondern kritisch, jedoch ohne erhobenen Zeigefinger, offenlegen und den Leser zum individuellen Mitvollzug anregen.¹³ Daher meidet er elitäre Hermetik ebenso wie den »proletarischen Selbsterstörungsroman« jüngerer (Wespennest-) Autoren der 80er Jahre, da diesem, seiner Meinung nach, inzwischen ebenso der Realitätsbezug abhanden gekommen ist.¹⁴ Für seine Ziele findet er teilweise Vorbilder im amerikanischen Literaturkonzept der »facts and fiction« und im Genre des Politthrillers. Doch sollen die Texte durchaus eine didaktische Tiefendimension enthalten, die nicht jedem Leser auf den ersten Blick ins Auge springen muß, also z.B. keine mitgelieferten ausformulierten Problemlösungen.¹⁵

Die künstlerische Umsetzung dieser programmatischen Voraussetzungen im »Opernball«-Roman haben die Rezensenten aber eher großflächig plaka-

¹¹ Vgl. ebda., S. 20, 39, 43, 99f.

¹² Vgl. ebda., S. 41f. und 44f.

¹³ Vgl. Josef Haslinger: Hausdurchsuchung im Elfenbeinturm. Essay. Frankfurt/M.: Fischer 1996, S. 94 – Dazu auch Holler (Anm. 2), S. 21f.

¹⁴ Vgl. Josef Haslinger: Der proletarische Selbsterstörungs-Roman. Über den Wirklichkeitsverlust der neueren österreichischen Literatur. In: Ders.: Wozu brauchen wir Atlantis? Essays. Wien: Löcker 1990, S. 16f.

¹⁵ Vgl. Holler (Anm. 2), s. 22ff.

tiv oder nur an Einzelzügen betrachtet. Ein subtiles Erfassen der gesamten Textstruktur in ihrer für Aussage und Wirkung so relevanten Wechselbezüglichkeit durch das persönliche Leseerlebnis ist in den Besprechungen nur spärlich dokumentiert.¹⁶ Eine dieser Ausnahmen ist Bormanns expliziter Hinweis auf den im Romantext erkennbaren funktionalen Einsatz »älterer Erzählmittel«.¹⁷ Er vermag Assoziationen an die literarische Rhetorik zu wecken, wo bekanntlich ein und dieselbe von der Norm abweichende sprachliche Fügung, je nach dem Grad ihrer kontextuellen bzw. intentionalen Angemessenheit, als verfehlt (vitium) oder gelungen (virtus) gilt.¹⁸ Analog soll nun in einer Analyse tragender Strukturelemente die Umsetzung von Haslingers Programm im Text verfolgt werden, um gleichsam operationelle Einblicke in Thematik, künstlerische Qualitäten und damit verbundene Wirkungsfaktoren zu gewinnen bzw. um nachzuprüfen, ob die von den Kritikern punktuell aufgezeigten »Schwächen« sich nicht doch unter anderen Aspekten als durchaus funktional erweisen.

Der Geschehensablauf ist analytisch konzipiert und entfaltet sich abwechselnd auf zwei Ebenen. Der zentrale Ich-Erzähler, Kriegsreporter Fraser, memoriert einige Zeit nach dem Opernball-Attentat die vordergründigen Ereignisse aus seiner spezifischen Berufsperspektive, wobei die tragischen Facetten seines Privatlebens in den retrospektiven Bericht kontrapunktisch hineinverwoben sind: sein Aufwachsen als Sohn eines österreichischen Emigranten, seine aus Karrieregründen gescheiterte Ehe, die mühsame Rettung seines berufsbedingt vernachlässigten Sohns Fred vor der Drogensüchtigkeit, sein Versuch, dessen Zuneigung durch die Beschäftigung als Kameraassistent bei seinem Fernsehstudio ETV wiederzugewinnen und schließlich das ohnmächtige Miterleben von dessen Tod beim Attentat vor dem Bildschirm des Sendewagens.

Frasers Erzählbericht knüpft vordergründig an den Auftrag des Sendeleiters Reboisson an, aus dem beim Attentat produzierten Filmmaterial mittels weiterer Recherchen eine Dokumentation zu erstellen, die die Fakten und Hintergründe des Attentats publikumswirksam offenlegt. Er besteht aus 8 Fortsetzungsteilen, wobei an die ersten 7 jeweils die recherchierten Tonbandinterviews aktiv oder passiv Beteiligter, ebenfalls in Fortsetzungen, angehängt sind. Der 8. Teil erweist sich gleichsam als Schlußstein des Recherchierpuzzles in der dramatischen persönlichen Konfrontation Frasers mit dem einzig überlebenden Attentäter, dem Ingenieur. Damit liegen am Ende sowohl für Fraser als auch für den Leser das komplexe Geschehen und seine verwickelten Hin-

¹⁶ Vgl. ebda., S. 112f.

¹⁷ Vgl. Bormann (Anm. 5), S. 94

¹⁸ Vgl. Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. München: Hueber ⁵1976, S. 42ff.

tergründe im Zustand ungeordneten journalistischen Rohmaterials vor, mit offenen Fragen und logischen Bruchstellen. Fraser soll daraus eine »wahrheitsgetreue« Fernseh-Dokumentation nach mediengerecht vorgegebenen Vermittlungskriterien inszenieren, der Leser hat die Möglichkeit, durch Einbringen des Materials in seinen eigenen Erfahrungshorizont einen individuellen Zugang zur Wahrheit zu finden.

Dieses für sich schon im Wechselspiel der Erzählebenen an die Tradition mehrteiliger Rahmenerzählungen erinnernde Romanganze erhält aber durch die beiden deutlich abgehobenen APA-Meldungen vor Beginn und nach dem Schluß einen weiteren Rahmen, der auch als Prolog und Epilog deutbar ist.¹⁹ Darin proklamiert der nach dem Attentat zum Polizeipräsidenten beförderte Sicherheitsbeauftragte Reso Dorf mit populistisch derbem Wort und personalpolitisch klug kalkulierter Tat – unter Zustimmung des Bundespräsidenten – die unbeschränkte Verbindung von staatlicher Macht und legalisierter Gewalt als einzig gültigen Garanten der bürgerlichen Rechtsstaatlichkeit.²⁰ Damit ist, aufschlußreich für den Leser, sowohl der thematische Grundakkord des Romans als auch die allgemein anerkannte Macht der Medien in ihrer Funktion als Instanz objektiver Wahrheitsvermittlung dargestellt, die er nun im Roman geschehen gleichsam aus »doppelter Optik« mitverfolgen kann.²¹

Aus einer »doppelten Optik« erfolgt auch die Gestaltung der handlungstragenden Figuren, indem ihr Umgang mit der von zwei als widersprüchlich erfahrenen Wertmaßstäben geprägten Lebenswirklichkeit gezeigt wird. Es sind dies die funktionale Selbstverwirklichung des einzelnen in der vorgegebenen Gesellschaftsordnung durch wirtschaftlichen Erfolg und Berufskarriere, die der individuellen Selbstverwirklichung im privaten Bereich entgegensteht. Daher sind die Figuren einerseits als Repräsentanten verschiedener, hierarchisch angeordneter Gesellschaftsgruppen und der entsprechenden Mentalitätskonstanten gezeichnet, zugleich aber auch als Privatpersonen mit graduell differenziertem Individualitätsbewußtsein charakterisiert, d.h. je höher der soziale bzw. intellektuelle Status der Person, desto höher ist ihr Problembewußtsein und desto mehr Sensibilität ist ihr zu eigen.²² Am ausführlichsten zeigt sich das am Schicksal Frasers, der trotz seiner Erkenntnis der destruktiven Wertekollision zwischen Beruf und Familie im Zusammenhang mit Freds Tod aufgrund des faktischen Zwangs, weitere Reportagen zu übernehmen, seine Lebensweise nicht ändern kann. Die gleiche Konstellation, wenngleich mit anderer Problematik und Gewichtung, prägt das Bewußtsein Claudia Röhlers, die an der fast nostalgischen Erinnerung ihres Vaters an seine in einer

¹⁹ Josef Haslinger: *Opernball. Roman*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1995, S. 7f. u. S. 473

²⁰ Ebda., S. 7f.

²¹ Vgl. Holler (Anm. 2), S. 72

²² Vgl. die detaillierten Figurenanalysen bei Holler (Anm. 2), S. 26-60.

Frauenbekanntschaft begründeten NS-Vergangenheit leidet und auch das Selbstverständnis des Brotfabrikanten Schmidleitner, der sich als vergnüglichen Ausgleich zu seinem kommerziellen Berufsstreß die kostspielige Förderung avantgardistischer Künstler leistet. Deutlich weniger individualisiert sind dagegen der Ingenieur, Pseudointellektueller in der Gruppe der »Volkstreu- en«, dessen Persönlichkeit ganz in Gruppendisziplin und Führerkult aufgeht, und Revierinspektor Amon, der sein geringes Sozialprestige mit Denk- und Verhaltensklischees des Polizeiapparats kompensiert. Die Figuren erkennen zwar ihre im einzelnen noch mit paradoxen Zügen versehene existentielle Doppelbödigkeit, erleben zugleich aber auch, daß sie sich den vorgegebenen gesellschaftlichen Mechanismen nicht entziehen können.

Zweifach angelegt ist, wie schon gezeigt, auch die äußere Aktion der Figuren: als unmittelbar Beteiligte am Opernball-Attentat und als dessen Erzähler, wobei sie es mit dem Anspruch der Wahrheitstreue aus ihrer Sicht beurteilen.

Ausgenommen von dieser »doppelten Optik« auf die handlungstragenden Figuren sind nur der »Geringste« als Initiator des Attentats und Reso Dorf als dessen beamteter Rächer: beide erscheinen als eindeutige Figuren einer Ideologie der Gewalt. Dabei erweist sich die mit seiner ausführlichen Herkunfts- und Entwicklungsschilderung suggerierte scheinbare Individualität des »Geringsten« im Lauf des Geschehens allmählich als eine sowohl mit Christus-Allüren als auch nach Leitbildern der NS-Zeit inszenierte, die er auf seine Anhänger überträgt. Beide Personen steuern kompromißlos ihr ideologisches Ziel an, die Reinigung des Staates von sogenannten »Fremdkörpern«. Während aber die Folgen des Attentats den »Geringsten« in der öffentlichen Meinung als rechtsradikalen Massenmörder brandmarken, geben sie Reso Dorf und seiner Ideologie der legalisierten Gewalt recht: Er wird sie als neuer Polizeipräsident praktizieren dürfen gegen alles, was der gerade dominanten Gefühlslage im Staats- und Gesellschaftskonstrukt zuwiderläuft, gegen Rechtsradikale, Linksdemonstranten und soziale Randgruppen. Aus Haslingers Sicht wird gerade an diesen beiden Figuren die meist plakativ zitierte Gefahrenquelle des »latenten Faschismus« deutlich differenziert, indem er den meist damit gemeinten Anarchofaschisten die noch gefährlichere, und selten wahrgenommene faschistoide Institutionalisierung innerhalb des demokratischen Gesellschaftsgefüges entgegensetzt²³ – ein Aspekt, den auch K. M. Gauß in seiner Kritik übersehen hat.²⁴

²³ Diese Beobachtung ist vergleichbar mit dem abschließenden Urteil in der »Opernball«-Rezension Hubert Lengauers in: Wespennest Nr. 99 (1995), S. 109f.: »Dort liegen die Erkenntnisse, wie schon in den »Letzten Tagen der Menschheit«, wie schon im »Herrn Karl«: im decouvrierenden Zitat, in der Selbstentblößung, die das Normale an den Wahnsinn, oder den Wahnsinn an das Normale annähert.«

²⁴ Vgl. Gauß (Anm. 5), S. 96f.

Von den Nebenfiguren des Romans hat eine Gruppe in der traditionellen Partner- oder Vertrautenrolle (Fred, Prof. Röhler, Jan Friedl, der 2. Revierinspektor) die Funktion, die den Hauptfiguren nicht gelingende Selbstverwirklichung zu veranschaulichen. Kontrapunktisch dazu agiert Feilböck, der das Gruppenziel der »Entschlossenen« mit der Politik der Nationalen Partei verschmelzen will und daher als Fremdkörper in der Gruppe konsequent liquidiert wird. Damit wird in Sinn der politischen Intention des Romans deutlich vor der kurzschlüssigen Gleichsetzung äußerlich ähnlich beschlagworteter politischer Gruppen gewarnt, die am eigentlichen Problem vorbeigeht.

Die größte Gruppe der Nebenfiguren schafft das Ambiente für einzelne Handlungssequenzen und stellt gleichzeitig Aktualitätsbezüge zur österreichischen Gegenwartsgesellschaft her. Teils werden bekannte Persönlichkeiten mit dem echten Namen genannt: die Familie Habsburg, der Rechtsanwalt Thomas Prader, Niki Lauda, Alessandra Mussolini etc. [...] teils mit leicht entschlüsselbaren Namen: Jupp Bärenthal [...], teils mit pressebekannten Qualitäten apostrophiert: die golfspielende Frau des Bundeskanzlers [Vranitzky], der junge Kunstminister mit ausgefeilten Manieren [Scholten] etc. Es geht hier allerdings weniger um Entschlüsselungsspiele oder triviale Polemik – vielmehr werden diese Figuren fast karikierend überzeichnet, nicht um zu zeigen, wer oder was sie *sind*, sondern als was sie sich *im allgemeinen Bewußtsein präsentieren*. Damit erweisen auch sie sich nicht als Individuen, sondern als funktionale Teilnehmer am großen Gesellschaftsspiel, das von mehreren »Kollektivaktanten«²⁵ inszeniert wird. Zu diesen gehören unter anderem die Politiker, der Polizeiapparat und besonders die Medien, hier exemplifiziert am Fernsehen.

Die bläßliche Zeichnung der Politiker weist auf deren Persönlichkeitsdefizit hin, das durch funktionales Agieren als eine staatliche Macht-Positionen konservierende Interessensgruppe wettgemacht wird. Dieser geht es nicht darum, Mißständen ordnend entgegenzutreten oder Entscheidungen nach persönlicher Überzeugung zu treffen, sondern den schönen Schein einer für die öffentliche Meinung akzeptablen Ordnung zu inszenieren.²⁶

Der Polizeiapparat als Vollzugsorgan der Staatsautorität unterstützt diesen Mechanismus. Für seine Spitzenvertreter, teils als unfähig (Leitner), teils als korrupt dargestellt (Dorf), sind Recht und Ordnung nicht berufsethische Prinzipien sondern Leerformeln, die nach dem Maßstab privater Erfolgchancen konkretisiert werden, etwa im verborgenen Paktieren mit den »Entschlossenen«, das äußerlich der Staatssicherheit dient.

Die Medien schließlich machen die öffentliche Meinung und sind zugleich auch wieder von ihr abhängig. So wird die Wahrheit der Berichterstattung

²⁵ Vgl. Holler (Anm. 2), S. 22 u. 65

²⁶ Vgl. Haslinger: Politik der Gefühle (Anm. 10), S. 42 u. 117

nach der herrschenden Gefühlslage konstruiert, die damit umgekehrt auch wieder beeinflußt werden kann. Parameter für den »richtigen Weg« sind Auflagenzahlen und Einschaltquoten. Auch unter den Kollektivaktanten besteht also eine Hierarchisierung, entsprechend der wesentlichen, die Lebenswirklichkeit steuernden Mechanismen zum Einsatz kommen und dabei ihre letztlich marktwirtschaftlich determinierte Eigendynamik entwickeln.

Das Opernball-Attentat selbst verknüpft als Zentralmotiv alle Handlungssequenzen, das differenzierte Figurenensemble und die dahinterstehenden thematischen Aspekte. Wieder unter Rückgriff auf literarische Traditionen kann die Veranstaltung selbst als säkularisierte Welttheater-Allegorie verstanden werden, als Spektakelinszenierung, die als ästhetisches Abbild einer äußerlich geordneten Gesellschaftsstruktur von den wahren Lebensverhältnissen ablenkt. Die schöne Inszenierung wird aber nun von linken Demonstranten ge- und von rechtsradikalen Terroristen zerstört, also von zwei ebenfalls inszenierten Aktionen ad absurdum geführt. Doch setzt die Katastrophe keinen gesellschaftlichen Lernprozeß in Gang. Vielmehr führt sie die individuell gestalteten Hauptfiguren in den Zustand der Resignation, während sie sich für die Kollektivaktanten und die in ihrem Sinn agierenden Einzelpersonen (Dorf, Amon) gewinnbringend auswirkt: Auf die mißlungene alte folgt eine Neu-Inszenierung der Lebenswirklichkeit, jetzt allerdings unter geänderten Vorzeichen.

Der Erzählvorgang, die Handlungsabwicklung, die Konstellation und Charakteristik der Figuren unterliegen einem grundlegenden Gestaltungsprinzip ambivalenter Polarität, eben der *doppelten Optik*, die sich bis in strukturelle Einzelzüge verfolgen läßt. Sie vermag einerseits, die komplex verflochtene Lebenswirklichkeit zu entfalten und sinnfällig darzustellen, andererseits wird der Leser dadurch veranlaßt, den Blick immer wieder von der vordergründigen Geschehensebene des spannenden Politthrillers auf den dahinterliegenden politischen und gesellschaftskritischen Diskurs zu richten. Sie ist schon in der Differenzierung zwischen Rahmen – und Binnenteil des Romans begründet. Eine ganzheitsschaffende Verbindung der verschiedenen Perspektiven leistet aber das zentrale Kompositionselement der *Inszenierung*, das in verschiedenen funktionaler Ausgestaltung die einzelnen Strukturebenen prägt, die Handlungssequenzen, die Figurengestaltung, die Gesellschaftsdarstellung, die Umgangsformen mit der Wahrheit und Lebenswirklichkeit und das Zentralmotiv, das *Opernball-Ereignis* selbst. Es ist für den Leser sinnfällig und plausibel nachvollziehbar und stellt die unmittelbare Verbindung zu Haslingers gesellschaftskritischem Konzept in der »Politik der Gefühle« her, wo es als Schlüsselwort fungiert.²⁷ Diese Bezugstiftung erhält schließlich durch das Begreifen des Opernball-Ereignisses als Welttheater-Allegorese noch eine wei-

²⁷ Vgl. ebda., S. 45 u.ö.

tere Tiefendimension, nämlich die erschreckende Gewißheit, daß in einer total durchinszenierten Lebenswirklichkeit existentielle und ethische menschliche Grundwerte nur mehr als abstrakte Leerformeln verstanden werden können und, da nicht mehr praktisch nach- und miterlebbar, ihre Gültigkeit verloren haben. Diese Aussage wird im Roman nicht ausformuliert, sondern mimetisch veranschaulicht, wohl plausibel, jedoch mit zahlreichen logischen Bruchstellen und offenen Fragen abgewickelt. Diese Art der Darstellung kann mit Umberto Ecos Modell des »offenen Kunstwerks« erklärt werden, das dem Leser Interpretationsfreiräume eröffnet, die er individuell füllen kann, indem er den Diskurs mit seiner persönlichen Geschichtserfahrung verbindet.²⁸

Wenn nun mit herkömmlichen poetologischen Kategorien zu zeigen versucht wurde, daß der »Opernball« thematisch höher greift, künstlerisch subtiler gestaltet ist und als »offenes Kunstwerk« einen weitergespannten und für ein breitgefächertes Leserpublikum stimmigeren Wahrheitsanspruch einzulösen imstande ist, als dies die einseitig und plakativ argumentierenden Kritiken wahrhaben wollen, so sollte man trotzdem, nicht zuletzt im Hinblick auf seine hochstilisierte Bestseller-Rolle, redlicherweise kritisch über sein künftiges Schicksal im literarischen Leben nachdenken. In diesem Sinn ist auch der als doppelsinnige Frage assoziierbare Titel dieser Abhandlung zu verstehen.

Es ist evident, daß Josef Haslinger seinen Roman nicht primär für Literaturwissenschaftler geschrieben hat, die ihn dann auf dem Weg der Strukturanalyse rezipieren. Dennoch wird der belletristikerfahrene, spontane Leser unserer Tage aufgrund der deutlichen Aktualitätsbezüge im Problemfeld, auf Handlungs- und Figurenebene und der in spannend-unterhaltsamer Form vermittelten hintergründigen Didaxe fähig sein, sich auf den Diskurs einzulassen, sei es affirmativ, sei es stirnrunzelnd, da er alles in allem doch seinem eigenen Erfahrungshorizont entspricht. Wird aber z.B. schon die nächste Generation, vielleicht unter geänderten sozialen oder politischen Verhältnissen, wenn ihr die realen Figurennamen nicht mehr geläufig und noch weniger die subtilen Anspielungen auf Personen oder Vorfälle erschließbar sind, das Werk nicht bestenfalls als eine Art von historischem Roman erachten, dessen genrespezifisches Konzept es allerdings keinesfalls einlöst, oder wird sie es tatsächlich als veralteten Politkrimi einschätzen, zu dessen Verständnis bereits ein Wort – und Sachkommentar nötig ist? Werden die in der Struktur des »offenen Kunstwerks« begründeten, für den heutigen Leser im Sinn individueller Wahrheitsvermittlung so wertvollen Interpretationsfreiräume viel-

²⁸ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt/M.: Suhrkamp ²1977 (= stw 222), S. 32, 37, 48 u.ö. – Man sollte den heuristischen Wert dieses Modells gerade für die Gegenwartsliteratur nicht so kategorisch in Frage stellen wie dies Angelika Klammer postuliert. Vgl. Dies.: Erzählen um jeden Preis. Vom zweifelhaften Umgang mit Gegenwartsliteratur. In: Süddeutsche Zeitung, 13. Aug. 1996, S. 11

leicht zu textuellen Lücken der Ratlosigkeit bzw. zu Bruchstellen in der logischen Abwicklung des Diskurses, die diesen als bis zu einem gewissen Grad obsolet erscheinen lassen? Wird es aufgrund zeitlicher Distanz und fehlenden Erlebnisbezugs möglich sein, die in der Romanhandlung veranschaulichten vordergründigen politischen und sozialen Problemstellungen als aktuelle Exempel für grundlegende menschliche Existenzprobleme zu begreifen, wenn man sich mit ebendieser Aktualität nicht mehr unmittelbar identifizieren kann?

Es stellt sich also die Frage, wieweit der »Opernball«, der als zeitaktuelles »Lehrstück« die staats- und gesellschaftspolitische Situation des gegenwärtigen Österreich als eine von marktwirtschaftlichen Mechanismen und der damit verbundenen arbiträren Gesinnungsflexibilität staatlicher Amtsträger geprägte entlarven und zum individuellen Reagieren anregen will, in seiner didaktischen Wirkung letztlich nicht doch auf diese zeitlich fixierte österreichische Gegenwart beschränkt bleibt.

EDIT KOVÁCS (DEBRECEN)

Holz oder Urteil fällen. Zu einem Roman von Thomas Bernhard

Dasz recht und poesie miteinander aus einem bette aufgestanden waren, hält nicht schwer zu glauben.[...] Alles was anfänglich und innerlich verwandt ist, wird sich bei genauer untersuchung als ein solches stets aus dem bau und wesen der sprache selbst rechtfertigen lassen, in der immerhin die regste, lebensvollste berührung mit den dingen, die sie ausdrücken soll, anschlägt. und so reicht die aufgestellte verwandschaft zwischen recht und poesie schon in die tiefsten gründe aller sprachen hinab.

Jacob Grimm schaut in seinem 1815 entstandenen Aufsatz »Von der Poesie im Recht« in diese tiefsten Gründe der Sprache, um dort nach Beweisen für die ursprüngliche Verwandtschaft von Gesetzgebung, Rechtsprechung und Literatur zu suchen. Und er wird fündig, findet unter anderem, daß Richter sowie Dichter etymologisch gesehen beide Finder sind:

die richter heißen finder, weil sie das urtheil finden, wie die dichter finder (troubadours, trouvères); beide werden belegt mit dem namen: schaffer, schöffen, scof [...], weil sie schaffen, d.h. bestimmen, ordnen; imgleichen merker, zurechtweiser, welche den fehler zeichnen und rügen.[...] dem richterlichen und parteilichen beweisen und prüfen (probare) entspricht wiederum der dichtername im mittelalter: prüfer. [...] theilen heiszt auch reden, weil der redende (oder lesende, englisch read lesen) das wort im mund (und sinn) schneidet [...] theil bedeutet zugleich den entsprossenen, sich abtheilenden ast mit dem zweig und ast wird nach uralter volkssitte geloost, und das loos [...] bedeutet zugleich: zweig und sache. [...] nicht weniger theilt sich das ganze lied in äste und zweige (branches) ab. [...] der vorhin entwickelte gang der deutschen sprache insonderheit führt ganz natürlich auf die schrift der runen hin, welche aus stäben bestand, auf die stäbe und scepter (schäfte) der könige, richter und sänger, auf thron, gestühl und bank aller dieser, wann sie schauten, richteten und sangen.¹

In die Erinnerung all derer, die Thomas Bernhards 1984 entstandenes Buch »Holzfällen« gelesen haben, muß sich das Bild des auf seinem Richterstuhl,

¹ Jacob Grimm: Von der Poesie im Recht. In: Kleinere Schriften. Berlin: 1964, Band I., S. 152-157

seinem *Ohrnessel*, thronenden Erzählers für immer eingeprägt haben, der schaute, richtete und zum Entsetzen der Wiener Künstlerszene nachher auch sang. Es geht aber nicht darum, »Holzfällen« und Grimms »Von der Poesie im Recht« in parodistischer Absicht gleichermaßen zu verharmlosen, sondern darum, etwas zu thematisieren, das in der ansonsten so reichen und vielfältigen Forschung zu Thomas Bernhards Prosa kaum wahrgenommen wurde, nämlich den engen Zusammenhang des in den Prosawerken immer wieder angesprochenen Bereichs des Juristischen (des Verbrechens, des Gesetzes und v.a. des Urteilens) mit dem Erzählen als einer Tätigkeit, die in ihrem Innersten und vielleicht sogar ihrer Motivation nach mit Ermittlung und Urteilsbildung zu tun hat.

Auf eigentümliche Weise verrät sich die Verwandtschaft von Gericht und Bericht in Bernhards erster berufsmäßiger Schreibtätigkeit als Gerichtssaalberichterstatte beim Salzburger Demokratischen Volksblatt. Der junge Journalist nimmt die Aufgabe auf sich, über den Richterspruch die Gerichtsfälle kommentierend, auch seinerseits ein Urteil zu fällen und übt sich in die Zurechtstufung des Materials als Fall ein. Dieser biographische Hinweis, dessen Aussagekraft auf den ersten Blick nur vom Interpreten abhängt, erweist sich erst dadurch als berechtigt, daß der Autor selbst in seinen Erinnerungen, in den Fleischmann-Interviews, ausdrücklich auf diese Zeit und seine Erfahrungen Bezug nimmt, während er seine anders gearteten journalistischen Arbeiten sowie seine ersten literarischen Versuche zumeist unerwähnt läßt. Aufgrund dieser Tatsache kann man hier von einem bewußt selektierten Erinnerungsgut sprechen, das u.a. das Konstruieren einer Kontinuität zuläßt: Es wird die Geschichte seines Schreibens erfunden, das seinen Ursprung somit in der Begegnung mit Verbrechern und Richtern, mit Verurteilten und Verurteilenden hätte. Zu den ersten literarischen Verwertungen dieses Materials kann man den 1959 herausgegebenen Band »Ereignisse« rechnen, dessen kurze, in einer Zeitungsberichten ähnlichen Form geschriebene Texte oft skurrile Justizfälle zum Thema haben. Zu dieser Form und Thematik kehrt Bernhard noch einmal Ende der 70er Jahre in »Der Stimmenimitator« zurück, in dessen »Exempel« betitelten Stück es heißt:

Der Gerichtssaalberichterstatte ist dem menschlichen Elend und seiner Absurdität am nächsten und er kann diese Erfahrung naturgemäß nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden. Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste wird ihm, der damit, daß er über tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet, sein Brot verdient, an jedem Tag im Gericht vorgeführt und er ist naturgemäß bald von überhaupt nichts mehr überrascht.²

² Thomas Bernhard: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt a. M.: 1978, S. 29

Nicht so sehr der bloße Bezug auf die das literarische Schreiben anstiftende Berichterstattung scheint hier von Belang zu sein, sondern vielmehr die daraus erwachsende Sensibilität für eine Problematik der Abgrenzung des Wahrscheinlichen vom Unwahrscheinlichen und des Tatsächlichen vom nur Angenommenen, die Bernhards Prosa, wie ich meine, fortan organisieren wird.

Es ist auf einige Texte des Autors hinzuweisen, die aufgrund von hingenommenen, selten aber explizit formulierten und eingestandenen Gesetzen und Konventionen des Literaturbetriebs aus dem »Kanon Bernhard« ausgegrenzt, d.h. nicht oder nicht mehr beachtet oder einfach vergessen worden sind, die aber gerade für das angerissene Thema, und hier sei auch das Vorurteil in Sachen Textauswahl und damit die notwendige Voreingenommenheit jeglicher literaturwissenschaftlicher Annäherung betont, von besonderem Interesse sind. Es handelt sich unter anderem um die kurzen Texte »Als Verwalter im Asyl«³ und »Eine Zeugenaussage«⁴, die m.E. zwei Grundzüge der Bernhardschen Prosa, einen thematischen und einen sprachlich-formalen, in exemplarischer Weise enthalten.

Der erste Text besteht aus einem einzigen inneren Monolog, der von einer intensiven, ja zwingenden und obsessiven Beschäftigung des Erzählers, eines Asylverwalters, mit der allgegenwärtigen, mit allen Existenzbereichen in Zusammenhang zu bringenden und alles verheerenden Justiz zeugt.

[...] es gibt überhaupt nichts Deprimierenderes, als über die Justiz nachzudenken, jeden Tag während des Frühstücks denke ich über die Justiz nach, es gelingt mir nicht mehr, während des Frühstücks *nicht* über die Justiz nachdenken zu müssen [...] und dabei wäre ich wahrscheinlich der allerglücklichste Mensch, wenn ich nicht mehr über die Justiz nachdenken müßte, wenn mir alles wenigstens die Justiz betreffende vollkommen gleichgültig wäre [...] ich denke: sie reden, während du schweigst, abwechselnd denke ich über die Justiz nach, und denke mit immer größerer Intensität über die Justiz nach, über die Tausende und Hunderttausende von *Justizirrtümern*, über diese ungeheure jahrtausendealte *Justizkatastrophe* [...]. Was das heißt, ein *Justizirrtum!* und was das heißt, unschuldig eingesperrt zu werden und sitzen zu müssen und Tage und Jahre und Jahrzehnte unschuldig sitzen zu müssen in unseren fürchterlichen Gefängnissen [...] über diesen unglaublichen, von niemandem in die Debatte gebrachten *Justizanachronismus*.⁵

Einerseits wird aus dem Zitat klar, daß dieser überdimensionierte Begriff von Justiz bei Bernhard nicht einfach die Gesamtheit von festgelegten Gesetzen, Institutionen eines bestimmten Staates, Gerichte und Gefängnisse und seine

³ Thomas Bernhard: Als Verwalter im Asyl. Fragment. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Bd. 24 (1974), S. 1163-1164

⁴ Thomas Bernhard: Eine Zeugenaussage. In: Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift. H. 6 (1964), S. 38-43

⁵ Vgl. Anm. 3, S. 1164

Protagonisten in sich faßt, sondern auf eine unbeherrschbare und unheimliche, wie der Erzähler sagt, jahrtausendealte Macht hinweist, der die menschliche Existenz nicht entgehen kann. »Die ganze Welt ist ein Zuchthaus!«, heißt es in der Erzählung »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?«⁶. Gleichzeitig muß aber betont werden, daß diese fast metaphysisch anmutende Macht in Bernhards Texten und auch in seiner Biographie sich sehr wohl verschränkt mit einem am eigenen Leib erfahrbaren System von Ausgrenzungen und Einsperrungen. In einer ganzen Reihe von Texten trifft man z.B. auf Haftentlassene (um nur einige Beispiele zu nennen, in »Der Zimmerer«, »Der Kulterer« oder in »Watten«), auf Figuren, die, als Verrückte beurteilt, in Anstalten eingesperrt sind (z.B. in »Gehen«, »Wittgensteins Neffe« und auch im Stück »Ritter, Dene, Voss«) oder denen die Einsperrung droht (»Frost«, »Verstörung«, »Watten«, »Die Mütze« etc.) und immer wieder werden diese Institutionen mit anderen Disziplinierungs- und Überwachungsorten wie Altersheim, Schule, Internat, Sanatorium etc. in einer an Michel Foucault erinnernden Konsequenz in Verbindung gebracht.⁷ Schon einer der frühesten (1962) Texte von Bernhard hat den Doppeltitel »Die Irren/Die Häftlinge«. Daß Bernhard selbst lebenslanglich mit diesen Institutionen, mit der verhaßten Schule und dem katholischen Internat, dem nationalsozialistischen Erziehungslager, den Krankenhäusern und Sanatorien zu schaffen hatte kann in seinen autobiographischen Schriften nachgelesen werden. »[...] daß die Vorschriften in den Gefängnissen und in den Asylen ganz und gar die gleichen Vorschriften sind wie in den Kerkern und in den Altersheimen«, weiß auch der Erzähler in »Als Verwalter im Asyl«.

Die Konzentration Bernhards auf den Bereich des Juristischen durchzieht das ganze erzählerische Werk. Der augenfälligste Beweis dafür besteht darin, daß immer wieder eine kriminelle Handlung, Mord oder schwere Körperverletzung, oder aber ein nur vermutetes Verbrechen als Erzählanlaß fungieren, wobei sich die Erzählung als Ursachenforschung über die Gründe und Umstände der Tat organisiert oder die Möglichkeit derselben dem Leser nahelegt. Nicht nur auf der Ebene des Sujets manifestiert sich jedoch die Besessenheit und Faszination von und die Angst vor dem Verbrechen: das Wort selbst wird zum universal einsetzbaren Signifikanten, dem eine ganze, nie enden wollende Reihe von neuen Signifikanten zugeordnet wird: »das Verbrechen der Luft« (»Frost«), »das Verbrechen des Kindermachens« (»Gehen«), »das Verbrechen der Natur« (eine in mehreren Werken vorkommende Wendung), »das Verbrecherische der Masse«, unsere Zeit als »die Zeit des Gewaltverbrechens«, »das Verbrechen an der eigenen Person« (»Das Kalkwerk«),

⁶ Thomas Bernhard: Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? In: Prosa. Frankfurt a. M.: 1967, S.38-49, Zit. S. 48

⁷ In diesem Zusammenhang sei verwiesen auf die Werke »Wahnsinn und Gesellschaft«, »Überwachen und Strafen« und »Die Geburt der Klinik« von Michel Foucault.

Selbstmord als Verbrechen («Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns»), bis hin zur Sentimentalität als Verbrechen der Dummheit, Schriftstellerei als Kapitalverbrechen und Genie als Schwerverbrechen in »Holzfällen«. Wenn auch der Kontext in manchen Texten ermöglicht, diesem Wort eine wie scharf auch immer konturierte Bedeutung zuzuschreiben, wird sich dieses Bedeutungskonstrukt bald wieder, nämlich beim nächsten Auftauchen des Wortes, als untauglich erweisen. »Verbrechen« wächst zu einer Universalmetapher aus, die eine unendliche Reihe von neuen Metaphern hervorruft. »Mit jeder Redewendung deckst du eine Legion von Verbrechen auf«, heißt es in »Ein Frühling«.

Die Beschäftigung mit dem zweiten Grundzug der Bernhardschen Prosa soll aufgrund eines sprachlich-formalen Aspekts auf »Holzfällen« hinführen. Ohne eine Trennung des Inhalts von der Form forcieren zu wollen, könnte die fragliche Eigenschaft so umschrieben werden, daß die fortwährende Thematisierung von Verbrechen, Urteil und Gerechtigkeit mit einer durchgehenden Verwendung sprachlicher Strukturen einhergeht, die ihren eigentlichen Ort im juristischen Bereich haben, wobei diese Strukturen, die der Zeugenaussage, des Geständnisses und des Urteilens, die inhaltlichen Komponenten unterstreichen, modifizieren oder kontrapunktieren.

Als zweiten Zeugen wird der frühe Text »Eine Zeugenaussage«⁸ aufgerufen, dessen Titel anzeigt, aus welcher Position der Erzähler spricht. Dieser Erzähler, mehr Zeuge seines eigenen und des Weltleides als des verhandelten Mordes (er begegnet kurz dem Mörder auf dem Gang eines Zuges), nutzt die Anhörung zu einem ausufernden Monolog über, wie er sagt, »das Problem der Eindringlichkeit«, »die Ursachen der Existenz« und »das unerforschliche der Natur«⁹. In diesem Text zeigt sich schon ein wesentliches Merkmal der Prosa von Bernhard, nämlich daß das Erzählen welcher Geschichte oder Befindlichkeit auch immer, eine grundlegende Beziehung zum Sprechen vor einem abwesenden, selbstaufgelegten Gericht unterhält. Zudem ist der Erzähler in sehr vielen Bernhard-Texten Zeuge der selbstenthüllenden Monologe eines Anderen, eines Mörders (in »Das Kalkwerk«, »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?«, »Zwei Erzieher« etc.), eines sonstigen Verbrechers oder Verurteilten (»Der Zimmerer«, »Der Kulterer«, »Watten«, »Der Wetterfleck« etc.). Mit der auffallend häufigen Verwendung der Redefigur des »einerseits – andererseits« wird außerdem die Abwägung der Argumente in einem Prozeß nachgestellt.

Gleichzeitig treten Bernhards Figuren in der Rolle des Weltenrichters auf, in einer apodiktischen Sprechweise fällen sie über ihre Umgebung, Mitmenschen, die politischen und gesellschaftlichen Institutionen, Bücher und Thea-

⁸ Thomas Bernhard: Eine Zeugenaussage. In: Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift. H. 6 (1964), S. 38-43

⁹ Ebda., S. 39-41

ter, Stadt und Land gleichermaßen vernichtende, aber wenig um Plausibilität oder Konsens bemühte Urteile. Auf diese Weise ergibt sich die paradoxe Situation, daß, während der Bernhardsche Diskurs in seinem Mittelpunkt scheinbar eine Kritik an Ausgrenzungs- und Einsperrungsmechanismen äußert und der Verzweiflung über dem andauernden Vor-dem-Gesetz-Sein jeder Existenz Ausdruck gibt, dieser sprachlogisch gesehen selber zu einer Ansammlung von Urteilssätzen wird, von Elementarsätzen vom Typ »S ist P«, die durch ihre Form einen Geltungsanspruch auf Wahrheit erheben. Besonders auffallend ist diese Widersprüchlichkeit z.B. in »Eine Zeugenaussage«:

[...] mir fiel ein, es sei ja nur noch verbrecherisch, das Wort »Wahrheitsfindung«, ich empfand eine entsetzliche Übelkeit bei dem Wort »Wahrheitssatz«, bei dem Wort »elementar« [...] daß der Mensch wesentlich gar kein Gefüge ist, dachte ich, daß er selbst mit sich und in sich, ja, daß der Mensch gar nicht ist und nicht nichts ist, gar nicht nichts sein kann, weil nicht wahr ist, daß er nicht wahr und nicht sein kann, nicht sein aus sich selbst [...] ¹⁰

Die kategorischen Aussagen, die für Bernhards Prosa so charakteristisch sind, paaren sich in dieser Textpassage mit einer Verurteilung des Die-Wahrheit-Sagen-Wollens. Am Beispiel »Holzfällen« soll versucht werden, diese Widersprüchlichkeit in seinen Bedeutungsmöglichkeiten zu entfalten.

»Holzfällen« erzählt die Geschichte einer »Erregung«, in die sich der Erzähler im Laufe eines sogenannten *künstlerischen Abendessens* hineinsteigert. Er ist mit anderen Künstlerkollegen, darunter vielen ehemaligen Freunden, zusammen in die Wohnung des Komponisten Auersberger eingeladen. Auersberger und seine Frau haben seit Jahrzehnten einen Ruf als großzügige Mäzene und u.a. auch den Erzähler, einen Schriftsteller, am Anfang seiner künstlerischen Karriere unterstützt. Der Erzähler, der mit diesen von ihm seit 25 Jahren nicht mehr gesehenen Menschen und dadurch mit seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert wird, rettet sich aus der ihm äußerst unangenehmen Situation dadurch, daß er die Gäste, einen nach dem anderen, unter die Lupe nimmt und diesen in Gedanken ihre angebliche Unmenschlichkeit, Rückgratlosigkeit, ihre künstlerischen Kompromisse, aber auch ihr Älterwerden, ihre Häßlichkeit und Hinfälligkeit an den Kopf wirft.

In diesem Buch übernehmen mit einer nicht mehr zu steigernden Intensität die Urteilssätze die Hauptrolle; Aussagen, die ihrer Definition nach eine unumschränkte Geltung beanspruchen. Jeder und alles wird Opfer einer blinden Verurteilungswut, die nicht einmal vor der Intimsphäre der Protagonisten halt macht. So heißt es z.B., daß der Gastgeber Auersberger ein »Webern- und Grafenkopist«, »Snob- und Geckmusikschreiber« ¹¹ sei, er sei »dumm«,

¹⁰ Ebda., S. 40

¹¹ Thomas Bernhard: Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt a. M.: 1984. S. 96. (Die im folgenden in Klammern stehenden Zahlen verweisen auf die Seitenzahlen dieser Ausgabe.)

»unappetitlich« (146) und »versoffen«, »ein verkommenes Genie« (264), der auch noch »häßliche Beine« habe (25). Seine Frau sei »eine dumme Gans«, ihr Vater »ein mehr oder weniger schwachsinniger Arzt« (34), ihre Mutter »eine unförmige Frau«, »ein pausbäckiges Kleinlandadelsgeschöpf« (34). Der eingeladene Schauspieler sei ein »Wiener Publikumsliebbling«, ein »Burgtheatergeck«, »geistloser Brüller« und »dramatischer Schreihals« (28), »ein größtenwahnsinniger Stichwortbringer« (48). Die Eheleute seien »insgesamt lächerliche und gemeine Menschen« (39), »perfidie Gesellschaftsonanisten« (153), »nichts als Kleinbürger« (35). Die Schriftstellerin Jeannie Billroth sei »feist und fett und häßlich geworden« (54), ihre Literaturzeitschrift »öd«, »langweilig«, »stumpfsinnig«, »wertlos und kopflos« (57), die von einem »scheußlichen, widerlichen und konfusen Staat« subventioniert wird (57). Beispiele wären noch zahlreich zu bringen und dienen dazu zu veranschaulichen, wie diese Prosa den diskriminierenden, die Macht (hier: die Macht des Erzählers) mißbrauchenden, immer schon vorverurteilenden Charakter des Aussagesatzes bloßlegt. Die für beinahe alle Texte von Bernhard charakteristische apodiktische (übrigens in der ursprünglichen Bedeutung »dem Beweis dienende«) Art und Weise des Sprechens, die forciert unbegründeten, unkommentierten und zu Übertreibungen neigenden Aburteilungen möchte man als die Thematisierung einer sprachlich bedingten Unverbindlichkeit und Beliebigkeit von Urteilen überhaupt ansehen, die auf das Fehlen bzw. die Abwesenheit einer außersprachlichen Instanz, einer Entscheidungsgrundlage (eines Gesetzes) hinweisen. Diese Kritik ist nicht bloß eine Variation auf die moderne Sprachskepsis um die Jahrhundertwende. Denn schon in Hofmannsthal's vielzitiertem »Chandos-Brief« beklagt sich der Erzähler:

Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leicht hin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegten, so bedenklich, daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen. Mit einem unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören, wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwen- der; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter haushälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist im Hinabsinken. Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich.¹²

Bernhards Prosa geht in dieser Kritik viel weiter, einerseits, weil in ihr nicht einfach der Glaube an eine Tauglichkeit der Begriffe zum Ausdrücken von Gedankeninhalten zusammengebrochen ist, sondern die sprachlichen Strukturen selber mit ihrer zwingenden Macht diese Proportionen erst hervorbrin-

¹² Hugo v. Hofmannsthal: Ein Brief. In: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: 1979, S. 465f.

gen. Das Verstummen in der Erwartung einer kommenden anderen, besseren Sprache, wie Lord Chandos es tut, steht nicht mehr zur Wahl, die einzige Möglichkeit des Sprechenden besteht nur noch darin, diese Strukturen endlos zu reproduzieren. Das fehlende Kriterium, ja der fehlende metaphysische Grund wird geradezu zur treibenden Kraft der Erzählung, die immer wieder diskursive Anläufe nimmt, diesen Grund aus sich selbst hervorzubringen.

Daß das Urteilen bei Bernhard kein unreflektierter Vorgang ist, bezeugt dieser Text auch in anderer Weise. Der Erzähler, dessen Grundlage zur Kritik in einer moralischen oder künstlerischen Autorität wurzeln müßte, die ihn überhaupt erst auf den Richterstuhl heben könnte, erklärt zwar an einer Stelle: »[...] die Eheleute Auersberg [waren] mir zutiefst zuwider, genauso ihre Gäste, ja ich haßte sie alle, denn sie waren mir um alles in der Welt *entgegenge-*setzt« (76), baut aber dann diesen Gegensatz und damit auch seine moralische und künstlerische Überlegenheit systematisch ab. Wenn er behauptet, daß die anwesenden Künstler nur noch »die Larven und die Hülsen« (92) derer seien, die sie einmal gewesen sind, fügt er auch gleich hinzu:

Was in diesen dreißig Jahren aus allen diesen Leuten geworden ist, dachte ich, was alle diese Menschen aus sich gemacht haben. Und was ich selbst in diesen dreißig Jahren aus mir gemacht habe, dachte ich. In jedem Fall ist es deprimierend, was diese Leute in diesen dreißig Jahren aus sich gemacht haben, was ich aus mir gemacht habe [...] (92f.)

womit er sich auch durch parallele Satzstrukturen den Beurteilten gleichsetzt. An anderer Stelle heißt es: »Was für lächerliche und gemeine Menschen, dachte ich, auf dem Ohrensessel sitzend, und gleich darauf, was für ein lächerlicher und gemeiner Mensch ich selbst bin [...]« (39). Die Absurdität dieses »Wer-ist-Was-Spiels« nutzt Bernhard oft zur Erzeugung einer Komik, deren Zielscheibe er selbst ist. So spricht er z.B. vom Lebensgefährten der Selbstmörderin Joana,

der auf der ganzen Strecke von der Kirche auf den Friedhof so gehustet hat, als wäre er lungenkrank. Die Tatsache, daß der neben mir gehende Lebensgefährte der Joana lungenkrank sein könne, irritierte mich und ich hielt jedesmal, wenn er hustete, den Atem an, um mich nicht anzustecken, bis ich plötzlich dachte, daß ich ja selbst lungenkrank bin und wahrscheinlich viel lungenkrankter als der Lebensgefährte der Joana und auf einmal noch mehr hustete, als der neben mir gehende Lebensgefährte der Joana, der sobald ich zu husten angefangen hatte, mit seinem Husten aufhörte und so tat, als hätte er begriffen, daß ich lungenkrank sei und daß ich ihn anstecken könnte, denn er hielt sich, sobald ich jetzt zu husten angefangen hatte, ein Papiertaschentuch vor die Nase und ging mit von mir abgewandtem Gesicht. (109)

Ohne weitere Beispiele zu bringen kann man die These formulieren, daß Bernhard hier in sehr raffinierter Weise dem Erzähler die Position des Höhergestellten, des von außen Beobachtenden, durch den Ohrensessel im Vor-

zimmer auch räumlich betont, mehr und mehr entzieht, obwohl gerade dieser Blick von außen als Vorbedingung des Urteilenkönnens gelten kann. Das Ich als eine mögliche letzte Instanz des Urteils ist gleichzeitig Subjekt und Objekt der Rede, die von ihm ausgesprochenen Urteile betreffen ihn immer mit. Man könnte auch von einer Mehrstimmigkeit der Erzählung sprechen, womit gemeint ist, daß mehrere der sprechenden Figuren sich thematisch wie formal gesehen der dominierenden Sprechweise des Erzählers bedienen, wodurch einerseits Einheit, Singularität und Selbstidentität des Erzählers in Frage gestellt werden, andererseits die Figurenrede auch als ein Leerlauf von vorgefertigten Strukturen erscheint. Diese erzählerischen Techniken, die man aus früheren Texten von Bernhard kennt, werden im Zusammenhang mit quasi-autobiographischen Werken wie »Holzfällen«, oft nicht beachtet, was u.a. dazu führen kann, daß dieses Werk im Bewußtsein der Rezipienten den Status des Fiktionalen verliert und sich ob seiner Urteile vor einem nicht fiktionalen Gericht verantworten muß.

Der Eindruck von der Unzuverlässigkeit der erzählerischen Aussagen wird aber nicht nur durch erzähltechnische Griffe erweckt. In der genauen Mitte dieses Buches, und deshalb mit rück- und vorwirkender Geltung, heißt es, daß man ehemals innigst geliebte, nunmehr aber gehaßte Freunde durch seine Äußerungen herunterzumachen, zu verleumden suche, Lügen über sie verbreite, um ihnen auf diese Weise zu entkommen, »um sich zu retten« (162). Dieses Geständnis macht es dem Leser unmöglich, auch nur eine der bisherigen und der folgenden Aussagen als wahr oder falsch zu identifizieren und macht klar, daß die in diesem Buch mitgeteilten Behauptungen nicht den Anspruch auf Wahrheit erheben, zumindest nicht im Sinne einer Wahrheit, über die sich Richter berufen fühlen zu entscheiden. »Lüge« zu sagen impliziert aber immer schon ihr Gegenteil. Um zu bestimmen, was bei Bernhard diese Begriffe taugen, helfen auch seine gelegentlich in Interviews gemachten Äußerungen nicht viel weiter. Krista Fleischmann stellt ihm einmal im Zusammenhang mit »Holzfällen« die etwas naiv anmutende Frage über den Wahrheitsgehalt seiner Beschreibungen: »Was ist Wahrheit, was ist Dichtung?«, worauf hin der Autor nicht wenig ironisch antwortet: »Na, Wahrheit ist alles und gedichtet ist auch alles. Das ist so eine Mischung. Und wer sich als wahr erkennt, der wird sich drinnen finden, und das Gedichtete wird er selbst auch als wahr erkennen«, und um die Begriffsverwirrung noch zu steigern fügt er hinzu, daß er all diese Leute sehr gut gekannt habe, »fiktiv ist insofern überhaupt nichts«.¹³ In einem anderen Fleischmann-Interview wird ihm die Frage gestellt, ob denn Wahrheit und Lüge überhaupt nicht mehr auseinanderzuhalten wären und Bernhard meint:

¹³ Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: 1991, S. 162

Das kann man alles austauschen, auch Sie haben absolut recht, wenn sie eine Wahrheit als Lüge bezeichnen, aber das würde nie ein Richter einsehen, nicht. Wahrheit und Lüge spielen ja die Hauptrolle bei Gericht auf der Welt, nicht. Und da kommen Sie mit dieser Ansicht nicht durch. Der Philosoph hat vor Gericht nichts zu melden.¹⁴

Was hat aber der Philosoph Bernhard zu melden, nicht vor Gericht, sondern in seiner Literatur, in »Holzfällen«? Zunächst kann man die Beobachtung machen, daß der ganze Text im Hinblick auf die Urteile auf einer strikten Trennung des Jetzt (80er Jahre) vom Damals (50er Jahre) aufgebaut wird. »Damals« empfand er all diese von ihm jetzt beschimpften Leute als seine Retter (88), Auersberger habe er selber als »nichts als ein Genie« (97), den »Novalis der Töne« bezeichnet, heute als »nichts« (97) und einen talentlosen »Webern-Kopisten« (96), die anderen als »Kunsttalente« (92), jetzt ein »Kunstgesindel« (92), ihre Gesellschaft, die er damals »freiwillig« (172) gesucht und als »Heilung« (170) empfunden habe, schreibt er jetzt einer »Erpressung« (172) zu und nennt sie eine »Ausplünderungskur« (169) etc. Das kann nur heißen, daß die Möglichkeit, eine Wahrheit zu formulieren immer an ganz bestimmte, nur geschichtlich, im Zusammenhang mit der Geschichte des Ich, faßbare Bedingungen gebunden ist. Daß Wahrheit eine Geschichte hat, macht sie erst einer Erzählung zugänglich, ja macht diese Erzählung notwendig. Diese Erfahrung verschränkt sich mit einer Notwendigkeit des unablässigen Urteilens, denn wenn eine Entscheidungsgrundlage, ein Gesetz anwesend wäre, müßte ja nicht mehr geurteilt werden, müßte nicht immer wieder versucht werden, Aussagen zu formulieren. An diesem Punkt wird es offensichtlich, auf welche Weise Urteilen mit Erzählen zusammenhängt, warum ein Dichter immer auch ein Richter sein muß, der erwägt, auslegt und entscheidet.

Eine andere Einsicht, die »Holzfällen« bietet, kann man aus der Perspektivenvielfalt dieser Erzählung gewinnen. Den Urteilen des Erzählers über die anderen Protagonisten widersprechen nämlich vielfach deren Selbstbeurteilungen. Die Jeannie Billroth genannte Schriftstellerin hält sich für die »österreichische Virginia Woolf« (55), Anna Schreker, deren Vorbild Friederike Mayröcker abgegeben haben soll, wird von anderen als »die österreichische Gertrude Stein« bezeichnet (250), der Schauspieler als »der erste Schauspieler des Landes« (135), den selbst der Erzähler von seinem Ohrensessel aus noch einen lächerlichen »Burgtheatergeck« nennt, im Salon aber schon, wenn auch nur für einen Augenblick, als einen wahren Philosophen empfindet, womit die Perspektiven sich auch noch auf die verschiedenen Räume der Wohnung verteilen. Die vergangenen 30 Jahre, der Verrat des Erzählers an dieser gemeinsamen Vergangenheit werden von den anderen Protagonisten in einer den Ansichten des Erzählers entgegengesetzten Weise bewertet. Diese

¹⁴ Ebda., S. 145

Tatsache lenkt die Aufmerksamkeit auf die perspektivische Beschaffenheit der Wahrheit, legt sie als ein Ergebnis von aktuellen Machtkämpfen bloß. Die Erkenntnis wird aus ganz bestimmten Interessen heraus gewonnen und wird zum Mittel der *Beherrschung*, wie Bernhard sagen würde. Der Erzähler von »Holzfällen« wendet, um es mit Nietzsche zu formulieren, »Verlachen« als ein Mittel zum Selbstschutz, »Verklagen« als ein Mittel zur Abwertung und »Verwünschen« als Destruktionsmethode an, um eine seinen Interessen entsprechende Wahrheit zu formulieren.¹⁵ Das Spiel von Sagen und Verschweigen, Wie-Sagen und Wie-nicht-Sagen, was ich sage und was andere sagen, dürfte auch aus der literaturwissenschaftlichen Praxis bekannt sein und wird immer wieder von einem literarischen Text, etwa »Holzfällen«, auf exemplarische Weise in Erinnerung gerufen. Wenn man Literatur als ein Sprechen betrachtet, das vom »Ernst« der Philosophie nur durch den Modus des »als ob« ausgeschlossen wird, dann kann man durchaus sagen, daß auch der Philosoph Bernhard etwas zu melden hat.

Von Belang scheint an dieser Stelle, daß der Text »Holzfällen« gerade dort, wo er die literarischen Rahmen zu sprengen scheint und eine in der Gesellschaft, auch in der Demokratie, übliche Weise des Macht ausspielenden Sprechens praktiziert, straffällig wird. Es ist bekannt, daß der sich dargestellt wöhnende Komponist Lampersberg, von einem Literaturkritiker Hans Haider aufgestachelt, Bernhard den Prozeß wegen Ehrenbeleidigung gemacht hat und erwirken konnte, daß die Auslieferung von »Holzfällen« in die österreichischen Buchhandlungen durch eine einstweilige Verfügung verboten wurde. Der Autor selbst tritt, wenn auch nicht leibhaftig, bei diesem Prozeß schon das vierte Mal vor Gericht, der in seinen Texten um sich schlagende Weltenrichter spielt vor dem weltlichen Gericht den Verbrecher. Das Urteil, genauso wie in seinen Werken, zieht immer nur neue Urteile nach sich, Bernhard selbst verbietet dann die Auslieferung seiner Bücher durch den Suhrkamp Verlag nach Österreich und noch vom Jenseits regelt er sein Verhältnis zu Österreich durch einen juristischen Akt, nämlich durch das Verbot der Aufführung seiner Stücke und der Herausgabe seiner Bücher im Land. Viele Jahre nach seinem Tod, so liest man im »profil« vom 21. September 1998, habe »des Dichters Fluch« das Land wieder eingeholt, denn nach der Aufhebung des testamentarischen Österreichverbots durch die Thomas-Bernhard-Privatstiftung sei schon wieder ein Rechtsstreit um die Werknutzungsrechte entbrannt.¹⁶

¹⁵ Nietzsches 333. Aphorismus aus »Die fröhliche Wissenschaft« wird bei Foucault auf diese Weise ausgelegt. In: Michel Foucault: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák* (La vérité et les formes juridiques). Debrecen: 1998, S. 18

¹⁶ Wolfgang Reiter: *Des Dichters Fluch*. In: *profil* 39 (21. Sept. 1998), S. 114

Des Schauspielers und wohl auch Bernhards Traum aus »Holzfällen«, vor dem Urteilen- und Erzählenmüssen, vor einem fortwährenden Beurteilt- und Verurteiltsein, vor mächtigen Sprach- und politischen Strukturen in die Natur zu flüchten, »in den Wald gehen, tief in den Wald hinein, [...] sich gänzlich dem Wald überlassen, [...] nichts anderes, als selbst Natur zu sein. Wald, Hochwald, Holzfällen« (302), mußte wohl auch vom Autor als romantische Utopie beurteilt werden. Ein Entkommen aus der wirkungsmächtigen Figur des Aussagesatzes, das wissen wir auch von Bernhard, gibt es nur durch den Tod. In seinem Gedicht »Ahnenkult« heißt es: »es richtet der Richter / bis er nicht mehr richtet / es dichtet der Dichter / bis er nicht mehr dichtet«.¹⁷

¹⁷ Thomas Bernhard: Ahnenkult. In: Literatur im Residenz Verlag. Almanach auf das Jahr 1977. Salzburg: 1977, S. 23

RALF GEORG BOGNER (HEIDELBERG, MANNHEIM)

Drei Distanzierungen. Die Nachrufe von H.C. Artmann, Elfriede Jelinek und Gerhard Roth auf Thomas Bernhard

Der Tod Thomas Bernhards war das kulturpublizistische Großereignis des Februar 1989. Nahezu alle der österreichischen, westdeutschen und schweizerischen Tageszeitungen – nicht allein die überregionalen – wie auch die wichtigsten Wochen- und Monatszeitschriften publizierten – gelegentlich sogar auf mehreren Sonderseiten – ausführliche würdigende Nachrufe; zahlreiche Hörfunkanstalten widmeten dem Verstorbenen Gedenksondersendungen; und mehrere Fernsehstationen änderten – verlaublich von tränenseligen Moderatoren mit demonstrativen schwarzen Schlipsen – aus aktuellem Anlaß ihre Programme, um Interviews mit dem verblichenen Autor auszustrahlen. Die höchste Prominenz des deutschsprachigen Feuilletons – darunter Hans Heinz Hahn, Edwin Hartl, Benjamin Henrichs, Peter Iden, Karin Kathrein, Günther Nenning, Peter Sichrovsky, Hajo Steinert, Hans Weigel und Ulrich Weinzierl – versammelte sich nekrologisch um das Grab des Autors, von dessen Beisetzung sie ostentativ ausgeschlossen worden war, und wurde dabei noch eskortiert von den parentatorischen Stimmen illustrier Persönlichkeiten aus der Literatur- und Theaterszene – etwa Jürg Laederach, Bernhard Minetti, Heiner Müller und Gert Voss –, aus den Kulturwissenschaften – beispielsweise Wieland Schmied und Wendelin Schmidt-Dengler – und aus der Politik, – an die von Franz Vranitzky in der Hamburger Illustrierten »Stern« veröffentlichten Abschiedsworte sei exemplarisch erinnert.¹ Freilich dürfte das überaus große mediale Echo auf das Ableben Bernhards – weit über 150 Nachrufe lassen sich allein in diversen Printmedien aus dem deutschsprachigen Raum nachweisen – nicht nur der ihm zugemessenen literarischen Bedeutung geschuldet gewesen sein, sondern auch den erst wenige Monate zurückliegenden öffent-

¹ Eine ausführliche Darstellung zu den nekrologischen Reaktionen auf Thomas Bernhard bereitet der Verf. im Rahmen einer umfangreichen Studie zu Nachrufen auf deutschsprachige Schriftsteller von der Reformation bis zur Gegenwart vor.

lichen Erregungen um die Wiener Uraufführung seines letzten Dramas »Heldenplatz« und den spektakulären und grotesken Umständen von Tod, Begräbnis und Bekanntmachung des Testaments. Der Raum, den diese Themen in den Nachrufen einnehmen, läßt darüber keinerlei Zweifel.

Auch drei der renommiertesten und arriviertesten Autorinnen und Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur beteiligten sich an der publiquen Trauerarbeit um den hingschiedenen Schriftsteller, freilich mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung, das heißt nicht innerhalb des Mediums der ephemeren Tagespublizistik. Elfriede Jelinek veröffentlichte am 20. Februar 1989 im österreichischen Wochenmagazin »profil« unter dem Titel »Der einzige und wir, sein Eigentum«² einen umfangreichen Nachruf, der ein weiteres Mal auszugsweise in »Theater Heute«³ sowie gekürzt und überarbeitet am 24. Februar in der Hamburger Wochenzeitung »Die Zeit« mit der neuen Überschrift »Atemlos«⁴ nachgedruckt wurde, Gerhard Roth setzte sich mit dem Tod Bernhards in einem dreiseitigen Artikel für die »Neue Rundschau« des Frankfurter S. Fischer-Verlags, betitelt »Der Menschenfeind, der der Alpenkönig war«, auseinander,⁵ und H. C. Artmann erinnerte im Rahmen öffentlicher Lesungen mit seinen nicht gedruckt erschienenen, im Typoskript erhaltenen »Gedanken an Thomas«⁶ an den verstorbenen Schriftstellerkollegen. Mit der Auswahl dieser drei Nekrologe aus der großen Menge an Stellungnahmen zum Tod Thomas Bernhards als Textgrundlage für die folgenden Überlegungen wird allerdings – es sei nebenbei bemerkt – keineswegs die Repräsentativität oder ästhetische Überlegenheit dieser gegenüber anderen Äußerungen behauptet, sondern dem Thema und der Zielsetzung des Symposiums Rechnung getragen. Als wenn schon nicht exemplarische, so doch markante Belege für die Ausformung des Genres Nachruf am Ende des 20. Jahrhunderts wie auch für einige Tendenzen der Rezeption Bernhards im spezifischen Moment seines Todes können diese Veröffentlichungen natürlich allemal gelten.⁷ Ein ge-

² Elfriede Jelinek: Der einzige und wir, sein Eigentum. In: profil, Wien, Nr. 8 vom 20.02.1989, S. 72f.

³ Elfriede Jelinek: [Nachruf]. In: Theater Heute, Seelze, (1989), Nr. 4, S. 20

⁴ Elfriede Jelinek: Atemlos. In: Die Zeit, Hamburg, Nr. 9 vom 24.02.1989, S. 57f.

⁵ Gerhard Roth: Der Menschenfeind, der der Alpenkönig war. Nachruf auf Thomas Bernhard. In: Neue Rundschau, Frankfurt/Main, (1989), H. 2, S. 187-189

⁶ H[ans] C[arl] Artmann: Gedanken an Thomas. (unveröffentlichtes Vorlesungsmanuskript, überliefert in: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus, Wien, Ordner: Thomas Bernhard, Nachrufe)

⁷ Keine Berücksichtigung finden die Nachrufe auf Bernhard in folgenden Sammelbänden, die Fragen der Rezeption des Autors gewidmet sind. Vgl. Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Europa. Hg. v. Wolfram Bayer unter Mitarbeit von Claudia Porcell. Wien, Köln, Weimar 1995. Josef Donnerberg: Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung 1970-1989. Stuttgart 1997 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 352, Salzburger Beiträge 32)

meinsames, wichtiges Merkmal der drei Texte freilich stellt die Prominenz und die – zumindest rezente – Kanonisierung ihrer drei Autoren innerhalb des zeitgenössischen österreichischen Literaturbetriebs und damit die Signifikanz dieser Äußerungen im öffentlichen kulturellen Diskurs dar. Denn neben den Nachrufen von Artmann, Jelinek und Roth sowie einer kruden retrospektiven Attacke von Walter Pilar, publiziert in der Gmundner »Salzkammergut-Zeitung«, ⁸ einem in der Wiener Zeitschrift »Falter« veröffentlichten Dramolett von Antonio Fian ⁹ und einem im Oktober 1989 erschienenen, rückblickenden Artikel über »Pervertierte Attitüden der Trauer um Thomas Bernhard« von Marlene Streeruwitz ¹⁰ liegen keine weiteren nekrologischen Auseinandersetzungen mit Thomas Bernhard von bekannteren Schriftstellerinnen und Schriftstellern der österreichischen Gegenwartsliteratur vor.

Bereits die Titel der Nachrufe indizieren jeweils ein nekrologisches Programm. Die Überschrift von Artmanns Text läßt tendenziell anekdotische, persönlich konturierte Erinnerungen des Autors an den ihm – die vertraute Anrede mit dem Vornamen weist darauf hin – offenbar näher bekannten oder befreundeten Toten erwarten. Die Titel der Beiträge von Jelinek und Roth hingegen kündigen mit ihren ebenso abstrakten wie scharf akzentuierten Formulierungen zusammenfassende und abschließende Würdigungen von Leben, Werk und Wirkung des soeben Verstorbenen an. Gattungsgeschichtlich gesprochen schickt sich ersterer offenbar zu eine Erinnerungsrede an, während die beiden letzteren sich in die klassische Tradition des resümierenden Nekrologs einreihen. Jelinek wie Roth variieren dabei in den Überschriften zu ihren Beiträgen jeweils einen hochkanonisierten Werktitel der deutschen Literaturgeschichte. Roths paradoxe Attribuierung von Bernhard als »[d]er Menschenfeind, der der Alpenkönig war«, scheint einerseits durch das majestätische Epitheton und durch den Verweis auf den österreichischen Klassiker Ferdinand Raimund die große Bedeutung des verstorbenen Schriftstellers und andererseits in der eigenartigen Gleichsetzung der gegensätzlichen Komödienfiguren Rappelkopf und Astragalus eine außerordentlich starke, möglicherweise auch lächerliche Spannung, Ambivalenz oder Widersprüchlichkeit in der Person des Toten andeuten zu wollen. Jelinek hingegen stellt mit ihrer sprachspielerischen Paraphrase des berühmigten Hauptwerkes von Max Stir-

⁸ Walter Pilar: Der Ohlsdorfer Haus-, Hof- und Mercedesbesitzer Thomas Bernhard. In: Salzkammergut-Zeitung, Gmunden, 95 (1989), Nr. 8 vom 23.02.1989.

⁹ Antonio Fian: Die Büchermacher (für Thomas Bernhard). In: Ders.: Es gibt ein Sehen nach dem Blick. Aufsätze. Graz, Wien 1989. S. 56-61 (zuerst erschienen in: Falter, Wien, Nr. 9 vom 03.03.1989; und leicht überarbeitet in: Antonio Fian: Was bisher geschah. Dramolette. Graz, Wien 1994. S. 81-88

¹⁰ Marlene Streeruwitz: In der Gewohnheit das Fürchterliche. Pervertierte Attitüden der Trauer um Thomas Bernhard. In: Frankfurter Rundschau, Frankfurt/Main, vom 28.10.1989, S. ZB 2

ner zum einen eine grundsätzliche philosophische und ideologiekritische Auseinandersetzung mit Bernhard, seinem Werk und seiner Wirkung in Aussicht und evoziert darüber hinaus durch den impliziten Vergleich mit dem prominentesten neueren Repräsentanten einer radikal egozentristischen, theoretisch norm-, autoritäten- und institutionen-negierenden, dabei jedoch praktisch-politisch stockkonservativen Philosophie gewiß bei vielen ihrer Rezipienten den Eindruck, ihr Gedenkartikel werde der bekannten poetologische Maxime für Nekrologe, *de mortuis nil nisi bene*, vermutlich kaum gerecht werden.

Eine stilkritische Analyse der Nekrologe bestätigt, daß ihren Titeln tatsächlich Signalcharakter zugeschrieben werden kann. Artmann verweigert sich bereits im zweiten Satz explizit und, wie die Lektüre bald zeigt, nicht bloß rhetorisch der Gattung des resümierenden Nekrologs: »Jetzt ist die Stunde der Deuter und Nachrufer gekommen. Dafür eigne ich mich nicht. Ich erzähle lieber von Thomas Bernhard [...]«. ¹¹ Es folgt in leichtem, plauderndem, größtenteils ironischem, an wenigen Stellen etwas bitterem Ton und in geradezu umgangssprachlich-kolloquialer stilistischer Gestaltung eine recht lose Sammlung von Anekdoten und Witzen, allgemeineren Räsonnements und auch Spötteleien über den Verstorbenen. Die Perspektive, von der aus Artmann über Bernhard »erzähl[t]«, ist stark persönlich gefärbt und völlig von der Erinnerung des selbst Erlebten beziehungsweise von engen Freunden kolportierten bestimmt. Roth wählt demgegenüber für seine nekrologische Beschäftigung mit dem Verstorbenen einen essayistischen Stil und abstrahiert dabei durchgängig vom Bericht eigener Begegnungen und Erfahrungen – abgesehen von einer Mitteilung über seine starke emotionale Bindung an die Texte des Toten und von einer wehleidigen Bemerkung, die sich offenbar auf ein abschätziges Urteil Bernhards über das Werk des nunmehrigen Parentators bezieht: »Er war ein unerbittlicher Kritiker, was ich auch selbst zu spüren bekam.« ¹² Mit dem im Großen argumentativ etwas sprunghaften, sprachlich bis zur Aphorismenhaftigkeit dichten, stark reflexiven, aber doch klar gestalteten Text unternimmt Roth den Versuch einer abschließenden Bewertung des Menschen und des Schriftstellers Bernhard im Kontext seiner Prägung durch und seiner Wirkung in Österreich. Zentral für die Beschreibung des Verstorbenen wie auch für die rhetorische Durchformung des Textes ist – der Titel hat es bereits angedeutet – die Figur des Paradoxons, etwa wenn es heißt: »Er hatte die Hartnäckigkeit des Querulanten, aber er hatte zumeist recht, auch wenn er danebentraff.« ¹³ An einer Stelle wird diese Textherstellungsstrategie indirekt sogar benannt: »Auf eine paradoxe Weise war Bernhard aufrichtig,

¹¹ Artmann (wie Anm. 6), S. 1

¹² Roth (wie Anm. 5), S. 188

¹³ Ebd.

weil er übertrieb.«¹⁴ Jelinek schließlich unternimmt in ihrem Nachruf ebenfalls den Versuch einer abschließenden Bewertung des Verstorbenen, entscheidet sich stilistisch freilich für eine hochartifizielle und außerordentlich komplexe Reflexionsprosa. Narrative, lyrisierende und dramatisierende Elemente gemeinsam mit zahlreichen Zitaten, Allusionen, Assoziationen und Sprachspielen überlagern und gleichzeitig verschärfen hier eine durchaus klare argumentative Linie in der resümierenden Beurteilung der Bedeutung Bernhards. »Es ist ja kein Zufall«, heißt es beispielsweise im ersten Absatz über die biographischen Hintergründe der stilistischen Spezifika der Prosa des Verstorbenen, »daß dieser Dichter ein Dichter des Sprechens (und nicht des Schreibens) war. Die Erfahrung des in früher Jugend schon Lungenkranken hat ihm die großen Tiraden seines Werkes abgerungen. Ich spreche, also bin ich. Und solange ich spreche, bin ich nicht tot.«¹⁵ Wie bei Artmann wird hier von Bernhard, seinen sozialen Konflikten und den Auseinandersetzungen um seine Texte »erzählt«, aber mittels völlig konträrer epischer Techniken, ohne einen klar hervortretenden Narrator und ohne jeden Bezug auf persönliche Begegnungen, vielmehr unter Rückgriff auf verstreute – teils unrichtige oder schief wiedergegebene – biographische Daten und Anekdoten¹⁶ über den Toten aus sekundären oder tertiären Quellen – und stets mit dem Ziel eines abschließenden, ideologiekritisch fundierten Fazits über das dahingegangene Leben vor Augen.

Die thematischen Schwerpunkte der Nekrologe sind in Konturen bereits deutlich geworden. Artmanns Nachruf präsentiert sich als in persönlichem Stil vorgetragene Sammlung von selbst erlebten oder durch Freunde überlieferten Anekdoten mit anschließenden applikativen Mitteilungen über das eigene Verhältnis zu dem Verstorbenen, mit Kommentaren über typische Verhaltensweisen und Mutmaßungen über die psychische Disposition Bernhards. »Wir kannten einander«, so erzählt Artmann etwa,

seit den fünfziger Jahren. Er war gerade zwanzig und der eleganteste Bursche in Wien. Wir [gemeint sind Artmann, Bayer, Jandl, Rühm und Oswald Wiener] sind wie die letzten Pariser Existenzialisten dahergeschlurft, in Schnürsamt, selbergemachten Jeans und Herrgottsandalen. Er hingegen war ein Gent, phantastisch angezogen, in feinsten italienischen Anzügen [...]. Seine Tante hatte dafür gesorgt, daß es ihm an nichts fehlte.¹⁷

Artmanns Nachruf schließt mit einer – von ihm selbst als subjektiv kategorisierten – Einschätzung der literarischen Bedeutung von Bernhards Werk. Roth

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Jelinek (wie Anm. 2), S. 72

¹⁶ In den beiden Anekdoten um die Verleihungen von Literaturpreisen, die Jelinek wiedergibt, scheinen sich (von Bernhard selbst gestreute) Informationen um Vorgänge bei den Auszeichnungen des Autors mit dem Büchner-Preis und dem Bremer Literaturpreis zu vermischen.

¹⁷ Artmann (wie Anm. 6), S. 1

thematisiert demgegenüber vor allem die Strategien, die Angriffsziele sowie die Frage der Legitimität von Bernhards literarischen Provokationen. Er setzt sich mit dessen Attacken gegen Nationalsozialismus, Katholizismus und Nadelstreifsozialismus, mit Bernhards kritischer Schärfe, Übertreibungskunst auf der einen und Ungerechtigkeit, Einseitigkeit und abgründiger Destruktionsenergie auf der anderen Seite auseinander. Den Schluß bilden Reflexionen auf die letzten öffentlichen Erregungen um den Autor und ein unsicheres, unbestimmtes Fazit, das die Titelformulierung nochmals variiert: »Im Land der Alpenkönige schien er Menschenfeind gewesen zu sein, aber es war wohl umgekehrt.«¹⁸ Jelinek wiederum diagnostiziert im ersten Teil ihres Nachrufes die stilistischen Eigenheiten und den aggressiven Gestus in der Prosa des Verstorbenen als psychosoziale Konsequenzen des Lungenleidens sowie der Abdrängung des Kranken aus der Welt der Gesunden. In einem zweiten Abschnitt des Textes beschreibt sie die literarischen Versuche des Kranken, sich wieder in diese Welt der Gesunden einzuschreiben, und die ablehnenden Reaktionen derselben auf eine solche – letztlich völlig vergebliche – Anstrengung.

Aufschlußreich für die Analyse von Nekrologen sind freilich nicht allein die thematischen Schwerpunkte, die gesetzt, sondern auch diejenigen, die nicht gesetzt werden. Geradezu topisch ist in der klassischen Tradition des Nachrufs bis zur Gegenwart die Klage über den Tod des Verstorbenen und innerhalb des Genres von Texten auf den Tod von Schriftstellern das Lamento über das Abreißen der literarischen Produktion. Alle drei der hier behandelten Nekrologautoren verweigern sich diesen traditionellen Anforderungen der von ihnen gewählten Gattung konsequent. Artmann leitet seine Gedenkrede zwar mit den Worten ein: »Ich wollte es nicht glauben, weil es nicht sein durfte.«¹⁹ Gleich darauf jedoch folgt seine bereits erwähnte Absage an die Präsentation einer ausführlichen abschließenden Würdigung. Hier und auch bis zum Ende seines Textes läßt er völlig offen, inwiefern und warum der – ja immerhin unumgängliche – Tod des Schriftstellers »nicht sein durfte«. Die Weigerung, das Faktum des Ablebens zu akzeptieren, impliziert noch keine Trauer um den Verstorbenen – sei sie biographisch motiviert oder nur zur Schau gestellt –, und Artmann entzieht sich bis hin zum Schluß seiner Einlassungen durchgängig jeder Kundgabe eigener schmerzlicher Empfindungen über den aktuellen Todesfall. Jelinek wählt als außerordentlich effektvollen Einstieg in ihren Text eine Variation des für den Anfang von Nekrologen auf Schriftsteller vielleicht bekanntesten und am häufigsten aufgegriffenen knappen antiken Diktums mit einer amplifizierten Todesmeldung: »Der große Pan ist

¹⁸ Roth (wie Anm. 5), S. 189

¹⁹ Artmann (wie Anm. 6), S. 1

tot!«. ²⁰ Jelinek setzt mit den Worten ein: »Der Gigant ist tot.« Und sie fährt, die Amplifikation des Verstorbenen in einem Sprachspiel mit dem geläufigen Phrasem über den Stein des Anstoßes noch weiter übersteigernd, fort: »Der Fels des Anstoßes, an dem niemand vorbeigekommen ist.« ²¹ Auf die nach diesem klassischen Exordialtopos traditionell folgenden Mitteilungen über den allseitigen Schmerz wegen des bedeutenden Verlustes verzichtet die Autorin hier und in allen weiteren Passagen des Nachrufs freilich gänzlich. Bei Roth schließlich ist das Fehlen sämtlicher Hinweise auf einen Anlaß für Trauer oder Schmerz zu konstatieren.

Nicht weniger verzichtet Jelinek ebenso wie Roth völlig auf ein weiteres konventionelles Element von Nekrologen, die – wie auch immer gestaltete – chronologische, würdigende Skizze der Lebensgeschichte des Verstorbenen. Diese Entscheidung mag freilich in den gewählten Publikationsmedien von wöchentlich respektive monatlich erscheinenden Periodika und im Zeitpunkt der Veröffentlichung gründen. Die Vertrautheit der Rezipienten mit den biographischen Eckdaten aus einem der unzähligen Nachrufe der aktuelleren Tageszeitungen oder des Rundfunks war für die Autorin und den Autor vorzusetzen. Artmann verzichtet ebenfalls auf die Integration einer Vita in seinen Nekrolog. Doch der Text folgt in weiten Passagen – nach den Eingangsbemerkungen und vor der abschließenden Einschätzung des literarischen Werkes von Bernhard – bei allen Abschweifungen und eingeschobenen Kommentaren dem Leitfaden der Chronologie. Ein einleitender Abschnitt ist den ersten Begegnungen des Parentators mit dem Gegenstand seiner Leichenrede gewidmet, ein weiterer Abschnitt bietet einen Rückblick auf Geburt, Kindheit und Jugend, und daran schließen sich Episoden um Besuche bei der Familie Lampersberg in den fünfziger Jahren, um den späteren Wohnsitz des Schriftstellers in Ohlsdorf, dann seine Beziehungen zu Gmunden, des weiteren seine Stilisierung zum »Staatsfeind« Österreichs und seine Freundschaften zu Paul Wittgenstein und zu dem Kunsthistoriker Wieland Schmied an. Artmann bedient sich freilich bei seiner weitgehend chronologischen Präsentation der biographischen Daten gegenüber den gängigen Konventionen zweier unterschiedlicher Strategien der Durchbrechung der eingespielten Darstellungsmuster. Zum einen teilt er weitgehend bekannte lebensgeschichtliche Daten mit, um sie von seinen Erfahrungen mit dem Verstorbenen her zu hin-

²⁰ Vgl. dazu Klaus Manger: Nekrolog als Biographie. Lohensteins Rede von 1679 auf Hoffmannswaldau. In: *Biographie zwischen Renaissance und Barock. Zwölf Studien*. Hg. v. Walter Berschin. Heidelberg 1993. S. 277-309, hier S. 303-306. Vgl. als weiteren Beleg z. B. Karl August Böttiger: Goethe's Tod. In: *Goethes Aufstieg ins Elysium. Nachrufe auf einen deutschen Klassiker. Dokumente 1832-1835*. Ausgew., hg. und mit einem Nachwort vers. v. Ralf Georg Bogner. Heidelberg 1998. (Bibliotheca Funeris 2). S. 87-99, hier S. 87

²¹ Jelinek (wie Anm. 6), S. 72

terfragen oder sogar als überzogene Selbstinszenierungen oder Lügen desselben zu entlarven. Dies gilt zum Beispiel für die Mitteilungen über Bernhards früheste Lebensjahre:

Seine Klagen über die schreckliche Armut seiner Jugend haben uns [den Wiener Kreis um Artmann] sehr belustigt: Das war sein lebenslanger Trick, den er bis zum Tod durchgehalten hat. Ich erinnere mich an seine erste kurze Autobiographie in einer oberösterreichischen Jahresschrift: »Als Sohn einer blutarmen, aber anständigen Hausgehilfin wurde ich zu Mastricht in den Niederlanden geboren [...].« Und der habe von dem essen müssen, was andere weggeworfen hatten. Ich wäre zu stolz, so etwas zu schreiben. Außerdem würde ich nichts essen, was andere wegwerfen. Und schließlich war alles nicht wahr.²²

Zum anderen präsentiert Artmann eine Reihe von in den übrigen publizistischen Auseinandersetzungen mit Bernhard nicht präsenten, teils auch für denselben nicht gerade vorteilhaften Details, beispielsweise die schon erwähnte, von der Tante finanzierte teure Kleidung. Artmann verzichtet also auf eine nekrologische Vita des Verstorbenen im herkömmlichen Sinne, zeichnet aber stattdessen die Konturen einer ironischen, stellenweise sogar sarkastischen Kontrafaktur einer Biographie des Verstorbenen. Bemerkenswerterweise legt der Parentator dabei die kompromittierendsten Äußerungen über Bernhard anderen in den Mund. Oswald Wiener beispielsweise unterstellt Artmann, er habe den immer wieder seine ärmliche Kindheit herausstellenden Schriftsteller »einen Exklusivsandler genannt«, um gleich darauf hinzuzufügen: »Ich nicht, obwohl unser Verhältnis immer ein kühles war.«²³ Nach einem Bericht über das schwierige Verhältnis Bernhards zur Familie Lampersberg stellt Artmann klar: »Er war ein ängstlicher, ein rätselhafter Mensch. Ich habe ihn immer gern gehabt. Wie das umgekehrt war, weiß ich nicht.«²⁴ Die Gründe für die solchermaßen artikulierte Sympathie bleiben allerdings – wie die Ursachen für die Fassungslosigkeit gegenüber dem Tod, der nicht sein sollte – im Dunkeln.

Ein weiterer zentraler Bestandteil von gängigen Nachrufen fehlt in den hier behandelten Texten auf Thomas Bernhard ebenfalls, die Aufzählung und Kommentierung der wichtigsten Entscheidungen (etwa bei einem verstorbenen Fürsten) oder Handlungen (beispielsweise bei einem Feldherrn) oder im Falle eines Schriftstellers der bedeutendsten Werke. Jelinek läßt schon innerhalb der ersten Zeilen ihres Nekrologs in Attributen wie »Gigant« und »Fels« die dem Verstorbenen von ihr zugestandene literarische Bedeutsamkeit klar erkennen, verzichtet aber durchgängig auf eine eingehende Erörterung einzelner Texte. Gleiches gilt für den Nachruf von Roth, mit der Ausnahme, daß

²² Artmann (wie Anm. 6), S. 1f.

²³ Ebda., S. 2

²⁴ Ebda.

dieser sich jeweils in einer kurzen Bemerkung über das letzte Theaterstück und über den Roman »Holzfällen« äußert, zu letzterem mit den Worten: »Zwar wußte sein Werk keine Antworten, aber es stellte die richtigen Fragen. Im Buch »Holzfällen« geriet seine Kritik zur Denunziation. Er richtete seine Figuren, bevor er sie dann (nachträglich) darstellte.«²⁵

Auf eben diese beiden späten (und keine anderen) Texte Bernhards, interessanterweise diejenigen, welche die größten publiquen Erregungen provozierten, bezieht sich auch Artmann in der Schlußpassage seiner Gedenkrede, allerdings mit noch deutlich schärferer Ablehnung als Roth:

Er war ein großer Dichter. Ich wäre froh, wenn ich solche Theaterstücke geschrieben hätte. »Heldenplatz«, und mehr will ich dazu nicht sagen, ist nicht sein bestes. So wie »Holzfällen« nicht seine beste, sondern eine ganz besonders ärgerliche und schlechte Erzählung ist.²⁶

Ein Feststellung, die, wenn sie umgekehrt gewendet wird, auch besagt, daß Bernhard nach Ansicht des Gedenkredners offensichtlich nicht nur eine »ärgerliche und schlechte Erzählung« publiziert hat.

Diesen recht negativen Wertungen spezifischer einzelner Texte Bernhards stellt Artmann übrigens das außerordentlich positive Urteil über eine von der Literaturkritik als eher peripher eingeschätzte Werkgruppe gegenüber:

Den stärksten Zugang zu ihm habe ich über seine Gedichte, von denen man heute so gut wie nichts mehr weiß. Ich kannte ihn ursprünglich überhaupt nur als Lyriker. Ein wenig zu selbstmitleidend vielleicht und für meinen Geschmack nicht viril genug, ständig mit einem autobiographisch gemeinten gekreuzigten Menschen im Mittelpunkt. Aber technisch großartig. Meisterhaft.²⁷

Artmann wie Roth heben auch bestimmte biographische Paratexte Bernhards noch als besondere literarische Leistungen hervor. Artmann dekretiert: »Sein größter poetischer Akt ist das Testament.«²⁸ Roth hingegen stellt die Interviews mit dem Verstorbenen in den Vordergrund:

Man muß den sprechenden Thomas Bernhard als eigenes Werk auffassen. Bernhard sprach eine geistreiche, sarkastische und hektische Prosa. Die Aufzeichnungen seiner Gespräche sind höhnische Partituren. Er tarnte das Furchtbarste mit der Mimikry des Witzes. Seine Gedanken hatten die Schärfe eines Diamantschneiders, aber seine Stimme, die die Lustigkeit selbst sein konnte, verwandele sie in amüsante Spötteleien. Er machte aus Grantigkeit und Stänkerlust Kunst und führte diese in einsame Höhen.²⁹

²⁵ Roth (wie Anm. 5), S. 189

²⁶ Artmann (wie Anm. 6), S. 3

²⁷ Ebda.

²⁸ Ebda.

²⁹ Roth (wie Anm. 5), S. 188

Beachtenswert erscheint schließlich auch – und dies dürfte mit dem Insistieren von Artmann und Roth auf den biographischen und publizistischen Paratexten Bernhards korrespondieren – das im Rahmen der Konventionen des Genres Dichtertotenlob auffällige Fehlen einer Beschwörung der zeitlosen Gültigkeit und des für alle Ewigkeit unvergänglichen Wertes der literarischen Produktion des Verstorbenen bei allen der hier behandelten Autoren von Nekrologen. Keiner von ihnen prognostiziert eine herausragende künftige Geltung des Werkes des Toten. Roths Bernhard-Würdigung verharret vielmehr konsequent innerhalb der Bahnen der – in ihrer überragenden Bedeutung durchaus positiv konnotierten – zeitgenössischen Wirkung. Er gesteht dem verstorbenen Autor und seinen Texten eine außerordentlich wichtige Funktion für die Infragestellung kurrenter politischer und kultureller Strukturen und Tendenzen zu, für die Entlarvung noch immer verbreiteter nazistischer Mentalitäten in Österreich, für die Aufdeckung von Scheinheiligkeit und Inhumanität des Katholizismus, für die Ridikülisierung der alplerischen Sozialdemokratie, allgemeiner, die Infragestellung aller Werte der zeitgenössischen österreichischen Gesellschaft. Die Person Bernhards, seine Texte wie auch deren erregte öffentliche Rezeption bilden für ihn erst gemeinsam die unverbrüchliche Einheit seines Werkes, wie an Roths Einschätzung des letzten Dramas des Autors deutlich wird:

Das Großartigste an seinem Trauerspiel »Heldenplatz« war das Stück, außerhalb des Stücks, jenes, das er lange vor der Uraufführung vom Bodensee bis zum Neusiedlersee auslöste. Es war eine böse Satire, eine unfreiwillige Selbstentblößung seiner Kontrahenten.³⁰

Mit dem Tod des Autors freilich wird jene unverbrüchliche Einheit des Werkes zerstört. Hier bleibt das letzte der vielen von Roth an Thomas Bernhard konstatierten Paradoxa – von der Widersprüchlichkeit der Person zwischen Alpenkönig und Menschenfeind über die Haßliebe zu Österreich bis hin zur Dichotomie zwischen höchstem Wahrheitsanspruch und schärfstem nihilistischen Destruktivismus – unausgesprochen, es wird jedoch unüberlesbar angedeutet. Die überbordende Bedeutung des verstorbenen Autors lag in dessen aggressiven, literarisch und publizistisch inszenierten Attacken gegen sein gesellschaftliches, politisches und kulturelles Umfeld und in den spektakulären Reaktionen desselben gegen die schriftstellerischen Anmaßungen, nicht ohne Grund werden gerade »Holzfällen« und »Heldenplatz« – und keine weiteren Texte – explizit benannt. Mit dem tödlichen Verstummen des Provokateurs allerdings brechen Bedeutung, Stellenwert und Wirkung von Autor und Werk in sich zusammen. Von dieser Einsicht her ist auch die einleitende Feststellung Roths zu begreifen: »Mit Thomas Bernhard ging ein Zeitalter der österreichi-

³⁰ Ebda., S. 189

schen Literatur zu Ende.«³¹ Der Nekrologist verabschiedet sich nicht nur von einer Person, die hinkünftig nichts mehr publizieren wird, sondern von einem durch den Tod unwiederbringlich beendeten komplexen Zusammenhang von inszenierter Autorperson, Werk und Wirkung, zu dem der zukünftige öffentliche literarische, kulturelle und politische Diskurs immer weiter in unüberbrückbare Distanz bis hin zum völligen Vergessen geraten wird. Mit seinem unmittelbar nach dem Tod Bernhards verfaßten Text reflektiert Roth mithin den ersten Schritt innerhalb der künftigen, stets fortschreitenden, unausweichlichen Distanzierung von dem Verstorbenen und seinen Texten.

Artmanns Nachruf läßt keine Prognosen – auch nicht implizit – über den künftigen Rang von Bernhard in der deutschsprachigen Literatur erkennen. Nichtsdestoweniger handelt es sich dabei ebenfalls – sogar in mehrfacher Hinsicht – um eine Distanzierung. Dies gilt zum ersten für die gängigen literaturkritischen Urteile über die einzelnen Texte des Verstorbenen. Der Begeisterung für die Lyrik und der Hochschätzung der Dramatik steht eine gleichgültige Haltung hinsichtlich der Prosa gegenüber. Dies läßt sich auch an einer abwertenden Bemerkung über einen Beitrag, den Bernhard für ein Kinderbuch verfaßte, ablesen: »Seine [Geschichte] handelt von einem Einbeinigen, garantiert ungeeignet für Kinder. [...] Ich habe noch nie eine Geschichte geschrieben, die schlecht ausgeht. Der Thomas keine, die gut ausgeht.«³²

Gerade aber die in der Öffentlichkeit am stärksten rezipierten Werke »Holzfällen« und »Heldenplatz« beurteilt Artmann mehr als alle anderen Texte abschätzig, und er gibt zu erkennen, daß er sich an ihnen nicht nur ästhetisch, sondern auch hinsichtlich der von Bernhard provozierten Form der öffentlichen Auseinandersetzung um sie stößt. Eine weitere Distanzierung nimmt Artmann in persönlicher Hinsicht vor. Läßt der Titel mit der vertrauten Anrede an den Verstorbenen noch eine positive Würdigung des toten Menschen erwarten, wird bei der Rezeption des Textes sehr schnell eine ganz gegenläufige Absicht erkennbar. Verlogenheit, Spottsucht, Gefühlskälte, Egomane und Arroganz sind die Eigenschaften Bernhards, derer Artmann gedenkt. Selbst wenn er sich immer wieder hinter den Äußerungen anderer verschanzt oder demonstrativ seine Sympathie für den Hingeschiedenen bekundet, kann sich die Artmannsche Revue der Lebensstationen Bernhards aus dem Ton einer privaten Abrechnung – und dafür hat er mit dem persönlichen Gedenkartikel auch die richtige Gattung gewählt – an kaum einer Stelle lösen. Dieser Punkt nun führt bereits zum dritten, der die beiden ersten gewissermaßen in sich auf einer höheren Ebene vereint. Schon in den ersten Sätzen seines Nachrufs bezeichnet Artmann den Verstorbenen als »Dandy«, versehen mit der nach mehrfacher Lektüre des Textes nicht ganz nachvollziehbaren Einschränkung,

³¹ Ebda., S. 187

³² Artmann (wie Anm. 6), S. 2

»keiner im abgewerteten Sinn von heute«. »Dandy sein«, so der Parentator weiter, »ist eine Zeremonie. Der echte Dandy ist ein strikter Ästhet«. So habe Bernhard sich etwa »gern in blaublütiger Gesellschaft« gesehen. »Er hat sich den leicht homophilen Aristokratenschmäh unseres gemeinsamen Freundes Gerhard Lampersberg kunstvoll zu eigen gemacht.«³³ An späterer Stelle ergänzt er noch zu diesem Thema: »Sie [die Lampersbergs] haben ihn dort [auf ihrem Gut Tonhof] jahrelang beherbergt, und er hat sie Jahre später dafür in der Erzählung »Holzfällen« niedergemacht.«³⁴ Artmann zeichnet implizit, wie sich zeigt, den Dandy Bernhard als eine hochstilisierte Kunstfigur, der es sowohl in menschlicher als auch in literarischer Hinsicht an Ernsthaftigkeit wie auch an ethischem Verantwortungsbewußtsein gemangelt habe, und von welcher er sich daher postum öffentlich zu distanzieren bewogen sieht.³⁵

Jelinek gibt wie Artmann – und anders als Roth – auf den ersten Blick keine Prognosen über den Fortbestand von Bernhards Texten im literarischen Kanon der Zukunft ab, und sie enthält sich wie Roth – und anders als Artmann – jedweder Vorbehalte gegenüber der charakterlichen Integrität des Schriftstellers. Doch in ihrem Text werden noch viel schwerwiegendere und allgemeinere Einwände gegen das Werk des Verstorbenen artikuliert als in den Nachrufen der beiden anderen prominenten Autoren. Jelinek geht dabei in ihrer Argumentation von der bereits erwähnten Pathologisierung von Bernhards Schreiben aus. Dieses sei zu verstehen als der kompensatorische Versuch des früh wegen seiner Krankheit aus der Gesellschaft Ausgestoßenen, sich aggressiv in eben dieser – sich selbst als gesund begreifenden – Gesellschaft wieder einen Platz zu erkämpfen. Der Weg dorthin freilich sei zutiefst von den Krankheits- und Ausgestoßensein-Erfahrungen geprägt gewesen, und Bernhard habe als radikaler Kritiker der Gesellschaft in eben diese zurückkehren wollen. Ein solcher Weg sei aber nicht allein aussichtslos und vergeblich, sondern auch ideologisch problematisch gewesen. Denn:

Wie kein anderer hat dieser zornige Mann an sie, diese österreichische Gesellschaft, geglaubt, wie der Kranke ja auch mit verzweifelter Wut zu den Gesunden hinüber möchte, gerade weil sie ihm dauernd das Gefühl geben, nicht mehr zu ihnen zu gehören und ihn, diese schreckliche Möglichkeit ihres eigenen Seins, abzustoßen suchen. So affirmiert Bernhard die Gesellschaft in seiner Rolle als Kritiker schlechthin, gerade indem er sie kritisiert, die doch längst sein Lebensinhalt geworden ist.³⁶

³³ Ebda., S. 1

³⁴ Ebda., S. 2

³⁵ Ob Artmann mit seiner autobiographischen Selbstinszenierung als dermaliger schlecht gekleideter Existenzialist seine Lebensgeschichte verzeichnet und inwieferne die krude Abgrenzung von Bernhard eine Distanzierung vom eigenen früheren Dandyismus darstellt, soll hier nicht diskutiert werden.

³⁶ Jelinek (wie Anm. 2), S. 72.

In der Fassung des Nachrufs für die »Zeit« formuliert Jelinek noch deutlich, daß Bernhards »Gesellschaftskritik« sich letztlich selbst in Frage stelle, »gerade weil es nur diese einzige Gesellschaft geben darf, deren Veränderbarkeit denkmöglich bleiben muß, worüber sollte ihr Kritiker sonst schreiben?« Und sie folgert: »Große Satire ist konservativ.«³⁷ Hier liegt auch einer der Bezüge zu der im Text selbst nicht wieder direkt aufgegriffenen Titelformulierung. Bernhards nihilistische Infragestellung aller Werte, Institutionen und Autoritäten der österreichischen Gesellschaft sei – in der Nachfolge Stirners – politisch rückwärtsgewandt gewesen.

Freilich erhebt sich über dies hinaus noch die Frage, ob die sich selbst als gesund definierende Gesellschaft, in der sich Bernhard wieder einen Platz erobern habe wollen, vielleicht doch selbst krank sei. Genau hier führt Jelinek ihre Kritik mittels einer traditionellen Strategie der Auseinandersetzung mit dem aktuellen Tod einer bedeutenden Person, mittels der *comparatio*, das heißt des Vergleichs des Hingeschiedenen mit einem anderen Menschen, noch weiter. Sie stellt Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann einander gegenüber.

Nur hat die Bachmann, eine Frau, von der Gesellschaft als dem allergrößten Mordschauplatz gesprochen, in der die »Todesarten« variieren mögen, aber entkommen kann keiner. Eine Frau kann das gar nicht anders wahrnehmen. Thomas Bernhard war verurteilt, als seine Heimstätte ansehen zu müssen, was er doch endlos verachten mußte.³⁸

Der Verstorbene sei mithin auch deswegen politisch konservativ und gesellschaftsaffirmativ gewesen, weil er als Mann die patriarchalischen sozialen Muster nicht zu durchschauen und zu sprengen vermocht habe. Männliches als a-feministisches und egomanisches als a-revolutionäres Denken – hier liegt auch ein letzter polemischer Bezug zu Stirner – verbündeten sich bei Bernhard zur Zementierung der nur an ihrer Oberfläche kritisierten Verhältnisse. Deshalb strebten die zentralen Figuren seiner Werke in ihrer ideologischen Befangenheit auch stets den »männliche[n] Fetisch schlechthin« an, »die Meisterleistung, das Höchste, Größte, Einzigartige, das man nie wird einholen können.«³⁹ In dieser – im Stil ihrer Reflexionsprosa durchaus virtuos vorgetragenen – letzten Distanzierung wagt Jelinek denn doch noch implizit eine Prognose für die Bewertung des Bernhardschen Oeuvres durch spätere Generationen: Der Verstorbene sei kein Schriftsteller gewesen, der den Weg in eine veränderte politische Zukunft gewiesen habe.

³⁷ Jelinek (wie Anm. 4), S. 58.

³⁸ Jelinek (wie Anm. 2), S. 73.

³⁹ Ebda.



3000

ISBN 963 463 405 2

